PROF. J. SEGOND
Catedrático de Filosofia na Universidade de Aix — Marselha

# O PROBLEMA DO GÉNIO

16
«COLECÇÃO COIMBRA EDITORA»
COIMBRA EDITORA, LDA.

# O AUTOR

O Prof. J. SEGOND, que depois de concluir, com extraordinário brilhantismo, o seu curso de filosofia, veio a conquistar, por seus méritos, a Cátedra de Filosofia da Universidade de Aix-Marselha, onde ensinou até à sua morte, recentemente ocorrida, era, com toda a justiça, considerado um dos grandes nomes da filosofia francesa da primeira metade do nosso século.

É notável, no decurso da sua actividade, o seu amor aos estudos de psicologia, e a isso se deve o seu monumental *Traité de Psychologie*, que foi publicado em 1930 e teve grande êxito.

Deve-se-lhe, ainda, um *Traité d'Estethique*, que marcou uma época na literatura francesa, e a par dele, várias monografias e estudos que, como a presente obra, definem as características do seu espírito de observador estudioso.

Entre os mais conhecidos trabalhos do Autor, indicaremos: *L'Imagination*, *La Prière*, étude de psychologie religieuse, *L'Intuition Bergsonienne*, *Intuition et amitié* e *L'Esthétique du sentiment*, estampados pelos mais representativos editores franceses.

A sua morte prematura significou uma perda irreparável para a sua Universidade e para a filosofia francesa, de que era notável expoente.

# O PROBLEMA DO GÉNIO

16

COLECÇÃO COIMBRA EDITORA

PROF. J. SEGOND
Catedrático de Filosofia
na Universidade de Aix — Marselha

# O PROBLEMA DO GÉNIO

Tradução
de
MARCOS VIANA
Licenciado em Letras

BC – UFSCar
M0065651

COIMBRA EDITORA, L.DA
COIMBRA

# CAPÍTULO I

## O enigma do génio

### I — Noção

Entre as obras produzidas e entre as acções realizadas pelos homens, grande número — talvez o maior número — nada surpreende quem delas se apercebe. Porque estamos habituados a vê-las, consideramo-las familiares e normais. Aparentemente, não vemos dificuldade em praticar actos semelhantes, que sejam testemunho do nosso poder. E, se se trata de obra de natureza prática, nada parece opor-se a que realizemos criações idênticas. É certo que, diante de obra de arte ou de manifestação de ordem especulativa, com maior dificuldade o espectador atribui a si o mérito virtual de êxito análogo. Mas, porque habituado, nas mais das vezes, a assistir, diàriamente, a espectáculos equivalentes, continuará a não experimentar surpresa alguma; e a banalidade da sua impressão traduzir-se-á, em caso de necessidade, pelos qualificativos mais vulgares. Quantas vezes, ao vermos romances, artigos de jornais ou de revistas, quadros ou bronzes nas montras dos expositores, livros sérios que folheamos nas livrarias, ou ao ouvirmos afirmações dos mais eruditos especialistas, não ficamos profundamente impressionados.

E tudo isso é o dia-a-dia das nossas curiosidades satisfeitas. Mas, quando se revelar aos nossos olhos atónitos, ou aos nossos ouvidos atentos, o quadro que não esperávamos, o livro que não tínhamos pressentido, a música cujo ritmo e toada não guardávamos na memória, o gesto, de coração ou de espírito, cuja riqueza ignorávamos, sentiremos a necessidade de um vocábulo diferente, capaz de traduzir, com justeza, a qualidade nova da nossa surpresa e descoberta. Tal obra ou tal acto parecer-nos-ão superiores às nossas forças, para além do nosso alcance e incapazes de ser realizados por todos aqueles que, conhecidos ou desconhecidos, foram, até este momento, nossos familiares. O sentimento novo de uma dificuldade de produção que nos ultrapassa, a nós e aos nossos semelhantes, a estranha suspeita de um poder indeterminado donde provém aquilo que nos espanta, a admiração que se apodera de nós, em presença dessa força cujo valor incomparável revela bem a distância, eis o que nos encaminha para uma noção que não poderiam sugerir-nos aqueles com quem habitualmente convivemos — a noção de *génio*.

Assim chegamos a conceber, sem ainda o compreendermos, esse poder longínquo que chamamos genial. E, se a obra ou o acto que dele procedem nos parecem incompreensíveis, isso deve-se, precisamente, à diferença que os distingue das nossas obras e dos nossos actos, das obras e dos actos dos que consideramos nossos semelhantes. Não uma diferença que possa comparar-se às que diàriamente encontramos e medimos e que nos deixam continuar a ser iguais, superiores até, muitas vezes, a esses homens distintos de nós. Porque o facto de podermos medir a distância que deles nos separa, fá-los



ainda, apesar de tudo, semelhantes ao que somos e mostra-nos que o seu poder é de qualidade familiar ao nosso poder. Se alguma diferença verificamos entre o que chamamos génio e o que consideramos nosso, é que a superioridade do génio o protege, a nossos olhos, de qualquer termo de comparação com o que somos e o que podemos. E é por isso que o nosso reconhecimento do seu valor sem igual se traduz em respeito, talvez contra nossa vontade. Daí, os nomes que vamos dar a tudo quanto o génio cria e que, decididamente, o coloca em oposição a tudo quanto o nosso espírito mede, compreende e considera, assim, análogo a si. O que se nos afigura genial não se encontra a cada passo; o quadro que se nos depara sem que o esperássemos, a música cuja qualidade chama, de súbito, a nossa atenção, o homem cuja originalidade nos impressiona e nos prende, tudo isso se nos impõe, porque é raro e extraordinário. É neste sentido que o génio surpreende, e é nisso mesmo que o admiramos.

Que o génio, para quem o descobre e o reconhece, seja tal como acabamos de descrevê-lo, parece manifesto. Mas estes sinais são talvez insuficientes para o caracterizarem sem possibilidade de confusão. A obra genial é diferente aos nossos olhos, é verdade; mas o que se mostra diferente aos nossos olhos, mesmo quando nos escapa toda a medida comum, não nos parece genial só em razão da diferença. E o que, deste modo, nos revela uma diferença incompatível e incompreensível, nem sempre suscita o nosso respeito. Poderemos dizer que a superioridade incomparável, visto que se impõe ao nosso sentimento, determina sempre em nós a impressão em que se manifesta o génio? O que me

esmaga será genial para a minha fraqueza impotente?

A virtude que eu respeito será genial porque me força a respeitá-la? Quantas vezes o raro e o extraordinário se nos deparam, quer quando parados, quer quando percorremos as ruas, provocando, sem dúvida, a nossa surpresa, mas mostrando-se impotente para suscitar a nossa admiração! Muito mais, até: o que assim nos impressiona, e cuja raridade nos detém, não é, muitas vezes, capaz de despertar em mim senão repugnância, em virtude da «barbarie» com que me atormenta. Ao invés da admiração que o génio exige, o extraordinário não pode provocar desgosto, se for monstruoso, e ódio, se for desumano?

Todas estas coisas que me impressionam, embora as não admire, que me fogem, embora as não respeite, que me esmagam, embora me não dominem, que me obrigam a respeitá-las, embora a elas não aspire, são *estranhas* ao meu desejo. O que considero genial é muito diferente. Aquele quadro cuja superioridade domina a minha impotência, quando me inclino diante do génio que me revela, gostaria que não excedesse as forças do meu espírito, porque, então, eu seria também capaz de o criar, apesar de considerar a sua criação superior às minhas possibilidades. O acto heróico daquele homem que admiro pelo facto de o haver cometido, acto talvez inglório aos olhos do vulgo que o ignora, mas extraordinário a meus olhos que, até então, o desconheciam, bem sei que a genialidade que me revela é, como facto, inacessível à mediocridade da minha alma, mas quanto não desejaria que fosse meu o heroísmo simbolizado nesse acto! O artista e o herói são diferentes, quer pelo próprio génio, quer pelo poder de não poderem, que faz com que se conheçam a si mesmos, na sua humildade. Mas o homem humilde que for capaz de os reconhecer, em vão consegue provar a si mesmo — em virtude da admiração que lhes tem — a infinita distância a que estão dele: o que neles vê não é estranho ao que em si adivinha. A obra genial ou o acto genial realizam, exteriormente a si, o *análogo* do que seria, se tivesse poder para sê-lo. Exteriormente a si, sem dúvida, e é isso, precisamente, que faz com que seja humilde. Mas, se não pode aspirar a atingir nunca a altura que lhe parece infinitamente distante, o que admira, de longe e com devoção, não esmaga, pela grandeza, a força do seu desejo. Se no acto ou na obra reconhece o seu ideal, o que o domina e o desafia é ainda ele-próprio e não qualquer outro. Não o ideal abstracto do homem, mas o ideal concreto e pessoal, definido pela sua natureza particular. Encontra perfeito, fora de si, o que em si traz em esboço, informe e impotente. E esta relação, que parece paradoxal, explica os sentimentos duplos que, nas aparentes contradições desta alma, acolhem as obras ou os actos que revelam génio. Surpresa, que nos perturba, de encontrarmos fora de nós o que sabemos ser «nós», e que é impossível, quando o procuramos, encontrar em nós. Admiração, em seguida, não de qualquer coisa que escapasse ao nosso nada, mas da nossa excelência idealizada, que nos transcende sem nos repugnar, que está afastada de nós sem nos desprezar nem repelir. Respeito pelo que nos excede, mas atracção que sobre nós exerce o que respeitamos porque nos excede, e que é ainda nós. Portanto, identificação inconfessada da nossa insuficiência com o absoluto,

onde a nossa ambição se reencontra, comunhão da nossa força, toda feita de desejo, com a força real do génio realizado, que faz desaparecer, na nossa consciência, a diferença que nos distingue e nos separa dele.

É pois nós e não uma coisa estranha e «sem nenhuma relação connosco» que reconhecemos, a partir de então, no que nos parece genial. Mas, afirmar esta relação entre nós e o facto genial, é restringi-lo a nossos olhos, se esquecermos a distância que dele nos separa. É análogo a nós, sem dúvida, pois que nele achamos o nosso ideal, em vão procurado. Mas esse ideal, que é nosso, nunca a nossa impotência no-lo descobriria ou daria, se o génio o não revelasse à nossa surpresa. A obra ou acto genial excede a nossa possibilidade de realização, e é por isso que, por mais semelhante a nós que pareça, é, a nossos olhos, não uma coisa diferente de nós, mas mais do que nós. A qualidade de absoluto, por que se impõe ao nosso sentimento e que determina o nosso respeito, impõe-o ao sentimento, ao respeito e à admiração de todos. Todos, como eu, devem reconhecer nele esse absoluto que nos domina. É certo que podem esquivar-se à exigência que, a respeito dele, o meu pensamento formula. A maior parte deles, efectivamente, esquivam-se e o que para mim é génio serve-lhes de motivo de troça, porque nele nada encontram de si-mesmos. Que importa, para a minha exigência, a abstenção ou a negação daqueles a quem considero «bárbaros»? A obra e o acto do génio, mais eficientes do que, a princípio, parecera à humildade de quem os reconhece, fazem abolir outras diferenças, além daquelas que faziam com que o génio *escapasse* à nossa fraqueza. Toda a



diferenciação fictícia que nos distingue dos outros homens desaparece, entre eles e nós, na hora da admiração comum, quando cada um descobre, no que admira, o mesmo que o seu desejo pessoal exprime. Mas, pelo contrário, a presença do génio e a acção que ele exerce sobre nós e sobre os nossos semelhantes, visto que põem em evidência a repugnância ou a indiferença dos outros, que, por isso, são bárbaros, pelo que consideramos genial, exaltam o sentimento das diferenças reais e insuperáveis, entre nós e os indiferentes ou os que negam. A experiência deste ideal, que é nosso e que nos excede, permite-nos, assim, encontrar, entre os homens, os que, verdadeiramente, são análogos a nós.

### II — O problema

Tal é a noção do génio para quem interroga ingènuamente a sua experiência, mas ainda não é capaz de explicar o que simplesmente experimenta. Põe-se então, paradoxalmente, um problema ao analista, quando, simultâneamente, quer manter como facto esta impressão sincera e explicar, em termos compreensíveis, esta noção de aspectos contraditórios. *É o problema da possibilidade de qualquer coisa que seja radicalmente análoga ao nosso poder pessoal e que, não obstante a analogia profunda, nenhuma relação tenha com o nosso poder.*

Como negar que deva manter-se a impressão, ingénua, se quisermos, pela qual a obra do génio revela o seu princípio, a menos que, primeiramente, se busque a noção do génio entre os teóricos que apenas a receberam de outiva? Esses são capazes de definir o génio, mas ignoram aquilo que definem.

Construíram uma noção de génio pela comparação das obras de espírito e destacando dessas produções, semelhantes ou diferentes, os traços característicos que consideram essenciais. Com esse fim, percorreram museus, frequentaram concertos, leram assìduamente as relíquias da vasta literatura, visitaram lugares donde provieram pintores, músicos e poetas, estudaram as instituições e os costumes que estas obras, a seu modo, representam, descobriram a filosofia e a religião que exprimem a mentalidade dos grupos humanos de que estes artistas dependem, fizeram recuar assim, gradualmente, as criações múltiplas a algumas tendências primordiais. Qual o sentido e o valor das produções cujo sistema e hierarquia deste modo estabeleceram? Não dão nenhuma resposta a esta questão decisiva. Nenhuma resposta, pelo menos enquanto se agarram ao seu método e desprezam, por escrúpulo, a impressão imediata. Mas às vezes, visto que são acessíveis, por natureza, à beleza das cores e dos ritmos, exprimem a emoção que os invade, a funda impressão que recebem, o sentimento indefinido que os arrebata. Dizem então que «as coisas são divinas», porque lhes pressentem o mistério com a perturbação lúcida da sua humanidade. As grandes obras parecem-lhes cheias desse mistério e dessa perturbação divina, se os grandes artistas forem capazes de humanizar, a seus olhos, o poder dominador em que eles próprios comungam, contendo, com a serenidade da forma, o êxtase que os exalta. Estes lógicos esqueceram o sistema por meio do qual conheceram o sentimento imediato; e a sua construção só tem sentido e objecto real em função daquelas horas de abandono, quando a ironia de um Tomás Graindorge se desvanece com o



encanto de uma música soberana, quando a embriaguês das florestas evoca, no palco ciclópico de Sainte-Odile, a figura sublime de Ifigénia.

Mas, ainda que a impressão directa e ingénua seja a única a poder dar um sentido à noção de obra genial, essa necessidade de princípio em nada diminui a exigência de uma explicação. E como havemos de explicar tal operação e tal poder do génio, sem reduzir a força e a natureza, que nos ultrapassam e que consideramos sobre-humanas, à medida do que é humano e que o espírito do homem reencontra em si, desligado de todo o mistério? Compreender o que vemos é reduzi-lo à nossa medida, que lhe aplicamos; não há explicação inteligível sem *automorfismo* de método, porque toda a determinação de objecto se realiza partindo do mesmo para o mesmo. Conseguiremos o objectivo de tornar compreensíveis a obra e o acto do génio, sem abolir a distância que o nosso sentimento estabelece entre o génio e nós, sem atenuar, com essa abolição, a própria superioridade do génio, a sua existência como tal? Uma verdadeira explicação do génio de acordo com a medida da inteligência, talvez seja uma negação do génio. Uma afirmação do génio, por meio da qual se lhe mantivesse o privilégio, fora de toda a medida comum ao que ele ultrapassa e domina, não será uma recusa para explicar o génio segundo as exigências do espírito humano? E, visto que ela põe em causa a irredutibilidade do mistério, não será uma confissão de misticismo?

O que está implícito no problema que definimos atrás é outro problema mais radical, o problema do racionalismo intransigente, da soberania sem limites da inteligência, do valor exclusivo da razão. Deve-

remos fixar aquilo que na obra humana parece ultrapassar os meios do espírito, que decompõe e reajusta, para conseguir, não obstante a aparência, uma análise mais sábia e um reajustamento mais hábil do produto? Interpretação da obra humana no seu todo, tanto mais sedutora quanto a inteligência é, realmente, para o homem da fábrica ou para o homem do laboratório, o instrumento único da realização universal, pois é, para eles, o único meio de que dispõem para abolir, metòdicamente, toda e qualquer dificuldade. Sem dúvida que o que nos parece genial, nos parece, também, difícil de realizar. Mas ninguém negará que é realizável, pois que existe. Daí, o oferecer-se, sem dúvida, uma solução naturalíssima do problema formulado. *A obra a que chamamos genial, e que relacionávamos, ingènuamente, com um poder superior às nossas forças, não será antes, na própria medida das forças humanas, o resultado necessário dum mecanismo construído pela inteligência que fabrica, consciente da sua acção?*

Tal a ideia, certamente compreensível na sua fórmula imediata, de uma redução intelectual do génio. Ora importa, a fim de compreender o problema na sua totalidade, determinar as consequências de ordem sentimental, bem como de ordem prática, a que nos arrastaria uma solução assim. Falamos de «raro» e de «extraordinário» em presença de um quadro sem par, de uma sinfonia incomparável, de um acto sobre-humano? São raras, é verdade, as combinações difíceis de cores, de sons, de gestos e de tendências. São raras porque difíceis de produzir e porque se exige um esforço para lhes descobrir a fórmula. Mas, para quem a possui e aplica



a regra de produção será de natureza diferente da dos quadros que apreciamos, das músicas fáceis, dos actos comedidos? O nosso sentimento do «raro» implicava, devemos confessá-lo, a raridade da obra na sua essência, o carácter único e incomensurável daquela criação, o sacrílego absurdo da redução a uma regra comum, em resumo, a ininteligibilidade inata do acto criador. Extraordinário, a nossos olhos, é o sentimento de tudo quanto foge à norma determinável, e portanto a qualquer lei explicativa. A chamada obra genial é, como todas as outras, passível de ser avaliada por processos analíticos, vulgar na medida em que redutível à ordem do entendimento. Não chamamos superior a determinada obra pelo simples facto de a podermos decompor à maneira de todas as outras, nem reservamos à superioridade do génio um reino inacessível, pois a análise faz esse império baixar ao nível dos elementos de uma ordem vulgar. Ainda mais: o sentimento em que se nos afirmava o valor genial era, fora de qualquer cálculo, uma visão do inefável que experimentamos, sem o decompor nem construir, e a que as doutrinas chamam *qualidade*. Se o génio e a sua obra são explicáveis pela regra que os mede, não há já inefável, não há singular, mas cálculo de complexidade diversa, abolição radical da qualidade em si, determinação exclusiva de todas as criações do espírito com a natureza clara de quantidade pura e simples.

Assim, a resposta do intelectualismo ao problema relativo ao génio terá, não apenas, de alterar, mas de modificar profundamente a atitude sentimental em face do génio. Como havemos de sentir respeito, motivado pela sua distância em relação a nós e pela sua força em relação à nossa fraqueza, por aquilo

que o poder da nossa análise gradativamente reúne, esgotando-lhe a riqueza? Então, seria a nossa admiração pela obra de arte que desapareceria de súbito, se não pudéssemos admirar verdadeiramente aquilo cuja fórmula está ao alcance da nossa mão. Admirar o que se explica é uma atitude que só é possível a quem se distrair da análise por ainda se não ter livrado das ilusões. Mas não irá então abolir-se, com a ilusão do absoluto que nos transcende, o sentimento da nossa analogia com esse absoluto, o reconhecimento de um ideal nosso e que seríamos impotentes para formar, a consciência da riqueza ansiosa da nossa alma, do nosso infinito íntimo? Tudo isso não passa de misticismo para uma inteligência capaz de calcular e de pôr as coisas nos devidos lugares. Não passa, *pois*, de quimera mística, a que se deve renunciar, essa força, esse valor, essa originalidade singular que atribuímos ao sentimento pelo qual a qualidade, incompreensível em si mesma, se nos revelava, quer na obra do génio, quer na força do génio, quer nesse análogo do génio, que, forçando-nos a atingi-lo, nos permitia sentí-lo. Não passa de quimera o sentimento, a visão directa exterior à análise, a força de intuição que julgávamos adivinhar nos criadores, e, por consequência, a própria criação.

A soberania sem apelo da inteligência que tudo explica envolve, rigorosamente, todas estas consequências de ordem sentimental. Considera erro puro e simples a impressão com que a presença do génio se revela. *Portanto, suprime o génio.* E é por isso que também envolve consequências de ordem prática. Conduzir-nos-á, se a consideramos exacta, à eliminação social do fenómeno de aparência singular e gratuita que até agora se designou com o



nome de génio. Esqueçamos o sentimento místico a esta palavra atribuído pela ilusão sentimental. Vejamos no pretenso génio um raro poder de análise e de cálculo, uma combinação intelectual, fora do comum, de elementos determináveis, que certos homens têm o privilégio de realizar. Tal privilégio será apenas provisório, se o poder destes homens for da mesma natureza do poder de todos os homens. Será possível uma colaboração entre todas as inteligências, por mais desiguais que as suponhamos ou reconheçamos. A chamada obra genial destes homens raros e superiores, poderá vir a ser progressivamente substituída por uma elaboração metódica e comunitária de tudo quanto exigem as tendências humanas de qualquer espécie. E tal elaboração comum implicaria, melhor que a análise e a combinação sumárias por estes adivinhos realizadas na penumbra, uma consciência perfeita de todos os momentos sucessivos deste trabalho perfeitamente inteligível. Em resumo, com a substituição integral do génio excepcional e singular pela inteligência colectiva e habitual, obter-se-ia uma taylorização completa de todos os valores humanos.

## CAPÍTULO II

## O domínio do génio

### I — Génio e Ciência

Tal redução da chamada obra genial a um simples mecanismos do intelecto, não é igualmente verosímil para todas as produções do espírito. A noção do génio, como a determinámos atrás, parece limitar o domínio daquele poder às criações humanas cuja inacessibilidade, em relação a nós, se impõe com evidência. Desde o instante em que desaparece a incomensurabilidade, embora a princípio isso seja difícil, entre a obra e o homem médio, tornam-se possíveis todas as explicações racionais dessa obra. Ora, nem as fórmulas da ciência positiva nem os preceitos da técnica industrial poderiam oferecer essa incomensurabilidade. Para a técnica, o facto parece inegável, pois o mecanismo material em que se incarna, é como que o duplo de um mecanismo mental em que o pensamento vê, nìtidamente, cada roda dentada no local exacto em que a função que executa é definida pela totalidade das suas conexões. A máquina não seria capaz de funcionar se o conjunto dos maquinismos pudesse comportar um desvio entre a teoria integral dos movimentos que executa e a realização efectiva desses movimentos regulados. Ora aquela teoria integral é

feita de uma cadeia de razões, metòdicamente acessível, sem nenhum resíduo misterioso. É certo que subsiste um desvio relativo entre o funcionamento da máquina e a teoria actual do engenheiro; mas o cálculo do engenheiro pode avaliar esse desvio e dar-se conta da possibilidade dos reajustamentos que viriam aboli-lo. É certo também que o operário que faz funcionar a máquina só parcialmente entende as razões do seu funcionamento; mas nada se oporia a que, com um melhor conhecimento das leis da mecânica, alcançasse gradativamente a inteligência completa do milagre que a sua mão põe em movimento. Não haverá milagre nem mistério quando a docilidade do operador se adaptar total e definitivamente à ciência do inventor.

Os preceitos da técnica reduzem-se, assim, às fórmulas da ciência e tornam-se igualmente inteligíveis. Porque a ciência, por sua vez, é radicalmente inteligível. É certo que o progresso científico supõe o esforço e o poder de invenção; e é aí talvez que o mistério do génio poderia esconder-se. Mas, se a invenção implica, muitas vezes, esforço, e se é verdade que o advento da descoberta é difícil e imprevisível, não há nela dificuldade que seja impenetrável a um pensamento crítico. Se se conhecessem todos os passos intelectuais do sábio, poder-se-ia compreender de que razões penetráveis procede a sua invenção; e todos os que fazem uso da razão têm, do mesmo modo, possibilidade de lhe apreender a génese. Mais ainda: a invenção, por mais penosa que seja, seria plenamente previsível a quem plenamente conhecesse esses passos do espírito inventivo. Uma história exaustiva das ciências seria uma exegese integral do progresso científico; e impor-



-se-ia então uma explicação total da marcha dos conhecimentos, através do mecanismo mental. Nesta ordem de ideias, tudo parece transmissível, porque tudo se revela explicável; e é precisamente daí que procede a noção de progresso indefinido.

Por isso se compreende que, ao propor-se esclarecer a natureza e a função do génio, Kant se tenha recusado, na *Critique du Jugement*, a reconhecer a existência do génio científico. A admiração que tinha pelo sistema da natureza, tal como Newton o formulou, não podia proibir-lhe esta recusa radical. A ciência de um Newton é exposta por Newton, e passa integralmente ao espírito dos leitores de Newton. Nada permaneceu inimitável nessa produção de um grande espírito.

O que é verdadeiro na ordem técnica e científica, é igualmente verdadeiro na ordem filosófica. Aos olhos de Kant, o filósofo de génio é ficção inaceitável. E a negação de Kant impõe-se, certamente, a todo aquele que confesse que o génio, no significado irredutível do termo, não tem papel a desempenhar na ciência, quando, por outro lado, reconhece que a obra do filósofo é racional no mesmo título que a obra do sábio. É certo que há grandes sábios que aparecem como renovadores do pensamento. Antes deles, ninguém lhes podia prever o advento. São inventores, no sentido absoluto da palavra; e chamar-lhes génios é denunciar o carácter pessoal e sem par do seu contributo. Mas que um Schopenhauer afirme esse carácter e considere génios incomparáveis um Platão, um Kant e ele próprio, tentará menos, por isso, pôr em toda a evidência a verdade explicável que um Platão e um Kant trouxeram aos investigadores da sabedoria, e fazer com-

preender, claramente, a dupla origem e a própria evidência da verdade nova que atribui ao contributo daqueles filósofos? Aos olhos de Schopenhauer, assim como aos olhos de Kant, o apriorismo das formas do espaço e do tempo e o apriorismo da categoria causal são aquisições racionais, demonstráveis passo a passo, do mesmo modo que se desmancha um maquinismo, transmissíveis aos filósofos ulteriores tal como as conceberam os próprios génios que as inventaram. Onde está então, aqui, a distância intransponível entre o que recebe e o que cria? Tudo se passa, a partir do momento em que compreendi perfeitamente a dedução transcendente do tempo e da causalidade, como se, por minha vez, inventasse a dedução. Ou antes, o mecanismo das minhas ideias amolda-se exactamente ao mecanismo das ideias de Kant e chega a um resultado idêntico. Não há verdadeira criação nesta tarefa evidente. Convém reservar o nome de génio para o que permanece estritamente inimitável pelos discípulos, pois que o seu advento e a sua origem não podem ser decompostos.

### II — O génio artístico

Se há uma ordem de coisas a que se apliquem efectivamente tais condições, é bem a da criação artística. Quer se trate do músico, do poeta ou do pintor, aqui a invenção constitui a totalidade do tema melódico, do ritmo verbal unitário, da sinergia de linhas e cores. Não há aqui nada que se demonstre por uma cadeia de razões objectivas, e que possa transmitir-se tal como foi primeiramente descoberto. Quem, além de Verlaine, poderá realizar



a *Arte Poética* à verdadeira maneira de Verlaine? Que discípulo de Leonardo poderá, verdadeiramente, incarnar o gesto de *Baco* no segredo dos mesmos valores? Quem, excepto Rameau, desenvolverá, com a plenitude dum movimento sonoro, a majestade das *Fêtes d'Hébé?* O mais inflamado e o mais requintado dos fiéis de Verlaine, o mais arguto e o mais instruído dos assíduos de Leonardo, o mais rigoroso e o mais apto a integrar-se na combinação harmónica de Rameau, todos esses peritos do estilo de que cada um desses três mestres possuiu a ciência, em vão procurarão a tríplice forma daquela tríplice invenção, pois a sua inteligência, por mais perspicaz que seja, não lhes revelará o modo de criação da tríplice beleza. A invenção dos mestres, no que cria de essencial, mostra-se, aqui, radicalmente inacessível à docilidade curiosa dos discípulos. Nem os espíritos médios, sensíveis e sagazes, aliás, nem mesmo, também, os verdadeiros artistas, seriam capazes de reconstruir o método de invenção dos artistas criadores. É precisamente aqui que, ao contrário do que ciência e técnica pareciam oferecer-nos, seria coisa paradoxal e impossível uma explicação exaustiva, do contributo criador, por um mecanismo intelectual que qualquer razão fosse capaz de compreender. Não há aqui transmissão do poder de produzir, não há ensino (e Taine bem o reconheceu e formulou) que tenha por objectivo esse poder que não pode ser gerado, nenhuma sequência determinável e explicável dos instantes de um poder que aumenta progressivamente com descobertas sucessivas, em resumo, nenhum progresso real dos valores da criação.

Tal oposição, tão nítida, entre a arte e a ciência

viu-a Kant muito bem, quando se esforçava por definir o domínio do génio. Foi apenas na arte que lhe reconheceu a existência e o incondicionalismo natural. Que apenas a arte, com efeito, nos ofereça a realidade inegável do génio, o facto não é certo; mas que no-la oferece e nisso se distingue da ciência e da técnica (pelo menos, segundo as aparências da crítica anterior), Kant bem o estabeleceu. E devemos admitir, tal como Kant, o absurdo, neste campo, da própria noção de progresso. Sem dúvida, opor-se-á imediatamente a esta negativa de teórico que, bem longe de distinguir-se, por natureza, das técnicas progressivas, a arte real é constituída, em cada forma, pela imanência de uma técnica especial. Técnica definível e decomponível, como todas as outras; de tal maneira que o esteta competente é também um técnico especializado e o técnico que decompõe a obra mais tarde trabalha no mesmo plano do técnico que a construiu; em resumo, todas as criações artísticas são comparáveis aos inventos dos engenheiros ou dos sábios. Logo, que dificuldade em aplicar a noção de progresso à arte, tal como à ciência? É certo que se aplica, tanto neste como no outro campo, pois a evidência do aperfeiçoamento impõe-se nos processos do colorista, do sinfonista ou do prosodista. De certo que não negaremos este papel da técnica; insistiremos até nele, mais tarde. Mas Kant não o desconheceu, e é mesmo essa evidência que assegura a força da sua negação essencial. Dissociemos, como ele fez e como negligenciam fazê-lo os que reduzem a arte a um cálculo de procedimentos, as técnicas especiais das artes da invenção artística em si mesma. Reconheçamos, como ele o fez, que as técnicas são transmissíveis



do mestre ao discípulo e até progressivas pelo facto dessa transmissão. Admitamos finalmente que, sequência de procedimentos e de fórmulas, essas técnicas são racionalmente explicáveis, sem nenhum remanescente misterioso. Afirmaremos melhor assim, com esta distinção prévia, o carácter intransmissível e irredutível do poder de criação, a realidade incontestável e o papel original do génio na obra de arte.

Quem, neste momento, renovando, à maneira de um racionalismo caduco, a querela dos Antigos e dos Modernos, seria capaz de sustentar, *com razões*, que há progresso — não apenas fatal, mas um progresso qualquer — no que respeita ao essencial e não aos meios — de uma época para outra, de uma civilização para outra? Aqui, todas as épocas se equivalem, e diremos também que se equivalem todos os géneros. O que provoca a diferença de valor é apenas a qualidade da invenção. Homero vale Shakespeare e o seu valor é igual ao de Hugo ou ao de Verlaine. Fídias vale Miguel Ângelo e Rodin. Palestrina, à sua maneira, vale Beethoven ou Debussy. Téniers, no seu género, vale Rembrandt no dele. As naturezas mortas de um Cézanne valem os frescos de um Puvis. Como Marcel Proust faz notar exactamente, reconhecer assim a equivalência do génio ao génio, qualquer que seja a época e a forma da sua incarnação artística, é «reencontrar», numa espécie de eterno, a unidade concreta do «tempo».

### III — O génio religioso

Serão as criações da arte as únicas a corresponder às condições acima formuladas, as únicas que é

absurdo querer verdadeiramente imitar e cuja origem permanece indecomponível? Kant acreditou-o; mas o juízo de Kant parece contrário à experiência histórica. É igualmente de uma invenção, no significado rigoroso do termo, que procede, em todas as épocas, a génese das religiões, e a análise não pode reduzir essas criações originais do génio humano à combinação sábia de certos procedimentos explicáveis. Não é que se pretenda encarar nenhuma dentre elas como saída do nada. Todas nasceram de uma transformação anterior das almas religiosas; e essas condições do seu advento são indubitàvelmente explicáveis pela análise histórica e pela análise do psicólogo. Explicáveis sem remanescente, é duvidoso que o sejam; e talvez que, no decurso dessa metamorfose, se pudesse reencontrar o índice repetido de invenções originais. Em todos os casos, no termo da metamorfose, a aparição de uma nova forma religiosa é o efeito de uma invenção inovadora e irredutível na sua essência. E os promotores dessa novidade espiritual podem formar adeptos e transmitir assim a sua doutrina: mas a qualidade do seu sentimento pessoal e da sua inspiração inata é incomensurável, não apenas para as almas religiosas médias que os seguem dòcilmente, mas também mesmo para as almas religiosas mais raras, igualmente originais no requinte da sua devoção. Se, levando sempre em linha de conta as metamorfoses interiores do sentimento e da fé, salvaguardando sempre, sucessivamente, a intervenção possível de sensibilidade originais, queremos antes considerar, no decurso da história de tal religião já instituída e duradoura, uma renovação exemplar do fervor sentimental e prático, uma maneira nova de sentir a



verdade, precisamos de descobrir-lhe o objecto da fé antiga; a espiritualidade superior do inovador, a princípio suspeita por causa dessa riqueza imprevisível, estará desproporcionada com a espiritualidade média da sua época, e os espíritos que o seguirem nunca imitarão realmente — mesmo se mantiverem a alma fiel ao «evangelho» que pregou — a qualidade genial daquele fervor que excede as suas capacidades. Querer-se-ia, num e noutro caso, tal como se pode fazer para as ciências e para as técnicas, e se não pode fazer a respeito da arte, descobrir para estas transformações espirituais, quer se trate de formas ou de modalidades, uma explicação racional verdadeiramente exaustiva? Será então preciso que, decompondo até aos princípios últimos o fervor e a crença daquele que trouxe a mensagem nova, o analista consiga definir um mecanismo perfeito de apetites, de sentimentos e de ideias elementares, de tal maneira que toda a razão, apenas pelo jogo habitual do seu próprio mecanismo, obtenha, desse produto sem mistério, uma compreensão radical.

Pensar que se pode atingir, no campo da religião, melhor que no da poesia ou da música, uma redução desse género, é confiança muito paradoxal. Porque se supõe, com tal certeza, a possibilidade de um manejo intencional desse maquinismo da alma. Uma imitação escolar dos sistemas que os inovadores religiosos edificaram, seria o mesmo que reproduzir uma obra religiosa muito semelhante à que eles produziram. E não se diga que é indispensável supor, pelo menos, almas religiosas, para que esta acção das forças definidas nelas realize o efeito que se previu e calculou. Tal reserva aboliria, em suma, a preten-

são de uma análise exaustiva, visto que a essência da qualidade religiosa das almas seria considerada, então, um facto incapaz de poder ser criado. Se há uma ciência possível do fenómeno religioso capaz de dar razão total da invenção e do génio nestes assuntos, tal ciência deve, lògicamente, estabelecer uma técnica perfeita da formação religiosa e da transformação religiosa; e, tal como já alguns o fizeram a respeito da vida moral, devem imaginar-se engenheiros da vida religiosa aptos a orientar aquilo que têm a intenção de produzir.

Nesta ordem de coisas, a ideia de uma explicação integral implicaria, aliás, outra consequência. Da mesma maneira que os técnicos industriais são progressivos por natureza, porque as ciências que os instituem são também progressivas, uma técnica da vida religiosa, tal como acabámos de a determinar na sua noção, comportaria, por sua vez, um progresso contínuo. Ora é incrível que a execução intencional desse mecanismo ofereça tal carácter e que a execução natural desses sistemas de mecanização, no decurso da história, o não tenha oferecido na sua totalidade. Se os «evangelhos» sucessivos não são o resultado de criações reais, a inconsciência relativa dos que os formularam comportou, indubitàvelmente, uma compreensão relativa do seu contributo, um cálculo, relativo pelo menos, das probabilidades e do talento oportuno da «boa nova». Por conseguinte, os inovadores foram técnicos que deram conta do seu papel e que situaram a obra, elaborada por eles e pelos discípulos, na evolução progressiva da sensibilidade e das crenças humanas. Certamente, indicações deste género são relativamente exactas. Temos de considerar na história



religiosa uma espécie de técnica intelectual que se encarna nas teologias e na fórmula dos ritos; sob estes dois aspectos, quer se trate de determinada religião constituída, quer se trate da sequência das religiões, o progresso é coisa real. É preciso considerar, igualmente, uma espécie de técnica moral ou social de que a história nos mostra a progressão; é o abrandamento gradual dos sentimentos e das práticas na evolução real das religiões modernas. Mas, se abstrairmos disso, que é secundário, para descermos à própria essência do sentimento e do fervor, já não se revela progresso neste domínio da vida religiosa; e os fiéis que seguem o seu «evangelho», bem longe de se encontrarem mais avançados no fervor que o mestre que o trouxe, ficam a uma distância infinita do iniciador, tão incapazes de reproduzir o sentimento dele, como os discípulos de um artista serão incapazes de atingirem o nível do génio desse artista. E que relação existe, na verdade, para nos limitarmos aos grandes inovadores do cristianismo, entre o cristão normal e os génios do pensamento e do fervor cristão, Jesus, S. Paulo, Francisco de Assis, Lutero, Santa Teresa, Pascal? E que *progresso* essencial se poderia afirmar de uns para outros destes génios, pois cada um deles foi original e autónomo? Poderia retomar-se, neste campo da profunda sensibilidade religiosa, a noção proustiana, que nos pareceu exacta quando se tratava da arte, a noção da equivalência dos tempos numa espécie de «eterno» do génio.

### IV — Heroísmo e Génio

Uma religião é, sem dúvida, constituída por um conjunto de crenças e de ritos; e os ritos ligam-se

às crenças. Por isso, a evolução religiosa depende da evolução das ideias. E, se houver progresso nas ideias, haverá também, consequentemente, progresso na religião. Mas quem é que não entende que tal avanço nada tem que ver com o essencial da religião? O que faz a alma religiosa é o sentimento religioso e o fervor de que ele é capaz. O que faz o progresso religioso real é o avanço do fervor, e esse avanço opera sòmente na alma individual. Um Pascal poderá, no decurso da sua existência, passar da tibieza razoável ao desejo da exaltação, desse desejo ao abandono entusiasta, do abandono, apreciável ainda, à renúncia absoluta; a sua crença permanecerá imutável ao longo deste progresso do coração, e não é no seu pensamento mas no seu coração «sensível a Deus» que deveremos situar, no que respeita às coisas divinas, o génio de Pascal. Assim, intelectual nas fórmulas, a religião não é intelectual *no princípio;* e é o princípio e não as fórmulas que faz o génio religioso. Se neste aspecto o compararmos à arte, a religião estende, desde logo, o campo visível da inspiração genial, e com ela é a ordem do sentimento — e da acção que dela procede — que entra, por sua vez, no domínio que exploramos.

Que homem, exceptuando o *herói,* realiza em grau incomparável a acção do sentimento? O herói é um criador, não na ordem do pensamento, mas na ordem do sentimento; e o poder desse criador é incomensurável, certamente, para a mediocridade do homem médio e mesmo para a impotência do homem exaltado a quem o herói entusiasma. Admirem o herói, espantem-se com os seus gestos e com os arrebatamentos que esses gestos traduzem: é pelo



facto do heroísmo nos espantar e de nos pôr «fora de nós» que a nossa alma não está à altura da que admiramos por ser tão alta. O herói não está «fora de si»; o herói não se espanta de ser herói; o herói ignora o seu heroísmo. E é justamente essa espontaneidade do sentimento e do acto que faz o seu génio. É certo que pode, às vezes, hesitar e tremer, fazer esforço para vencer o corpo ou dominar a carne ardente. É, então, a sua fraqueza que ele conhece, e não a sua força, se bem que a sua força ultrapasse infinitamente a sua fraqueza. Os soldados que, durante a guerra, saíam ordenadamente da trincheira para passarem ao ataque, tinham medo do perigo e da morte; o chefe que saía à frente dos seus homens, para lhes dar exemplo e os encorajar, tinha medo como eles; entre esses homens e esses chefes, havia heróis, mas eles próprios não o sabiam. O apaixonado que resiste àquilo que o arrebata, vibra com a vertigem e tem medo de sucumbir; o aguilhão carnal, cuja picada experimenta, faz-lhe sentir quanto é fraco; o que a este lutador escapa é a força heróica de que dispõe e que lhe alcança a vitória. O homem médio, que é medíocre, espanta-se desta resistência; admira o triunfo, a menos que dele troce: uma e outra atitude denunciam, de modo diverso, a distância infinita que o separa do herói inconsciente.

É porque há muitas formas de heroísmo, todas misteriosas e admiráveis, vistas de um plano inferior. O heroísmo na guerra, é o mais misterioso e o mais ridicularizado. O heroísmo social, quer se trate de firmeza cívica — como no caso de Spinoza em face da revolta — ou de audácia no ataque aos desejos — como Savonarola em face da corrupção de uma decadência voluptuosa — é o mais apreciado,

embora seja acolhido com menos entusiasmo. Uma grande amorosa, como Luísa de la Vallière ou como Júlia de Lespinasse — para não falar já da Madalena do Evangelho — refugiando-se totalmente na força criadora do seu amor e ignorando a sua própria sublimidade, não é, no seu género, heróica e genial? E é também um herói, mais consciente de tudo quanto torna um solitário do que de tudo quanto o consagra, o grande condutor de povos, o grande reformador, ou então aquele que, com grande escândalo das multidões (se, por acaso, o descobrem) e dos fracos (se a fraqueza os não estimula a desinteressarem-se), pretende renovar os valores humanos — como um Tolstoï de bondade ou um Nitzsche de dureza. Sempre inconscientes? Não é absolutamente certo. Um Nitzsche sente a sua força e sente que ela provém de uma reacção contra a sua impotência. Mas, pelo facto de vencer a fraqueza, sabe-o, porventura? Ora é precisamente nisso que consiste o seu génio; e é precisamente isso que os outros admiram ou o que os escandaliza, e que não podem imitar. Não pareceria paradoxal qualquer explicação exaustiva a respeito do herói, baseada em razões coordenadas, seja qual for a forma de heroísmo, se encararmos o herói *em si mesmo* e não nas circunstâncias do seu acto? E que progresso possível de um herói para outro, de Alexandre a Napoleão, de Leónidas ou de Régulo a Joana d'Arc ou a Luísa de Bettignies, de Safo a Marcelina Desbordes-Valmore, de Ezequiel a Savonarola? Também aqui seria absurdo, e de maneira mais evidente que quando se tratava da arte ou mesmo da vida religiosa, querer reduzir o que se considera genial a regras tão inteligíveis que possam ser aplicadas com



método. Todavia, se o heroísmo fosse decomponível em razões capazes de o explicarem, nenhum obstáculo de princípio se oporia a que uma ciência integral da sua composição nos tornasse capazes de fabricar heróis de todas as qualidades, assim como de estabelecer um progresso neste fabrico do heroísmo. É verosímil, também aqui, que tal arranjo mecânico de razões teria funcionado ao longo da história, de tal maneira que o acontecimento teria revelado já um progresso desse género. Ora se, neste campo como nos outros, separarmos o princípio essencial das contingências históricas, do êxito ou do insucesso em comparação com o exterior, da ciência utilizada pelo génio, e até do benefício ou do malefício da sua acção, regressaremos, neste campo, como no campo da religião ou da arte, à noção de equivalência perfeita das épocas e das inspirações heróicas no eterno do «tempo reencontrado».

### V — A equivalência do génio

Equivalência em cada uma das três ordens de genialidade que acabamos de reconhecer. Estaremos mais fàcilmente de acordo no que diz respeito ao heroísmo e à paixão, mais dificilmente no que se refere à vida religiosa, e com certa repugnância, a princípio, quando se trata da arte. Mas, se pensarmos na essência do génio, pondo de lado as condições de cultura relativa que constituem a realidade do progresso, a hesitação desaparece. Não que possamos introduzir, com esta depuração das contingências, um absoluto do génio, em que as diferenças pessoais seriam absorvidas, sem deixarem lugar nem ao contributo de cada criador, nem às preferências

pessoais dos que as descobrem. Este eterno da alma heróica, ou religiosa, ou, então, artista, afirmar-se-á no próprio sentimento da criação dos valores, isto é, do poder e da originalidade sem par. Ainda que a nossa alma e o nosso pensamento melhor as possam acolher, de tal maneira que nenhuma beleza, nenhum fervor ou nenhum entusiasmo deixem de ser-lhe acessíveis, reconheceremos, por analogia à nossa exigência insatisfeita, cada uma destas coisas que pusemos em destaque, e, sem nenhum cepticismo que as despoje da sua verdade, sentiremos ìntimamente a unidade fecunda do poder que as produz. O que era disperso, na difusão dos tempos múltiplos, aparece-nos agora, concentrado, mas não enfraquecido, e como que abstracto, na energia sem limites desta visão universal.

Do mesmo modo como procedemos no que respeitava a uma ou outra destas ordens distintas, fá-lo-á também, inevitàvelmente, o alargamento da nossa visão no que diz respeito ao conjunto das ordens, cuja distinção, em breve, se revelará artificial. Convém que estendamos esta equivalência de aceitação e de sentimento à própria relação entre as três ordens de genialidade que reconhecemos. Se lhes mantivéssemos a diversidade de valor, seria porque, então, o poder da criação, que constitui o génio em cada uma delas, ficaria não apenas incomensurável para a nossa fraqueza, mas até inacessível aos nossos olhos, inexistente para nós. Em cada um destes domínios fechados, a nossa existência limitada ocultar-nos-ia o sentido universal e as analogias latentes que existem em todas as criações originais. Esta equivalência não seria difícil de descobrir se comparássemos a qualidade da paixão e do heroísmo com



a qualidade das criações religiosas. O que, semelhantemente, se encontra nos dois casos, é uma produção activa dos valores essenciais da vida. Mas que isso não signifique confundir realidades não comparáveis entre si com o que de vago existe numa abstracção pura. Trata-se, aqui, da vida pròpriamente humana e dos juízos práticos, sem os quais nenhuma acção e nenhuma coisa se apresentariam ao homem como objectos do desejo humano. Por conseguinte, está implícita, de uma e outra parte, uma visão pessoal do mundo em que aquilo que constitui a energia e a essência da pessoa determina a perspectiva. E o quê, a não ser o poder do sentimento? Sentir este poder, nas virtualidades que provocam em nós a sua aceitação, não é reservar essa aceitação a uma outra das suas formas para assim lhes diminuir a riqueza, é, pelo contrário, saber ouvir, nas ressonâncias de cada uma delas, o acento que, embora irredutìvelmente original, é análogo a todas as outras. Um Francisco de Assis, esse herói tão religioso de uma reforma espiritual e de uma ascese justificante pelas quais se divinizam fraternalmente todas as criaturas, não será o análogo cristão de um Tolstoï, asceta heróico de uma religião não crente, que baseia a fraternidade dos homens na simplificação interior pela qual se revela a pureza do espírito? Um Maomé, herói do entusiasmo religioso e do fanatismo conquistador, não é o análogo de um Alexandre, herói de uma ambição cultural e conquistador de um mundo bárbaro por fanatismo apaixonado de uma fé helenística? E, se quisermos confrontar os extremos, um S. Paulo, herói de um apostolado que baseia todos os valores humanos na humildade do homem e a vida no seu Cristo, não será o análogo, pelo arreba-

tamento do seu ardor religioso, de um Nitzsche, esse apóstolo da irreligião, que baseia todos os valores, ao invés do Judeu que ridiculariza, no orgulho heróico do homem anticristo? Mas no plano do amor, quer seja religioso ou profano, conquanto seja de paixão absoluta, a analogia é ainda mais sensível para quem deseja comparar as categorias que se distinguem. De uma Teresa de Jesus, que ama o seu Deus humanizado, para além de toda a esperança e de todo o temor, e apenas porque ele existe e sofre, a uma La Vallière, que ama o seu rei humanizado, para além de toda a ambição e de todo o desvalimento, e por ele só, se olharmos apenas ao génio amoroso, a diferença de objecto e de expressão não pode abolir o poder igual do coração. Serão paixão humana ou paixão divina, no drama Wagneriano, o amor absoluto de Isolda e o abandono absoluto de Parsifal? Do Santo Graal, que provoca a embriaguez divina, ao filtro mágico, de que resulta a embriaguez do par andrógino, qual é a diferença de valor sobre-humano para quem comunga, no próprio coração, do absoluto do sentimento? Nenhuma preferência pode haver *em si*, para um ou outro destes casos, quando se trata apenas da genialidade do amor.

Este mesmo exemplo, que fomos buscar à obra de um grande artista, implica talvez, apenas pela certeza da ilustração que nos garante, uma equivalência semelhante entre os dois campos de que falávamos, tomados em conjunto, e o da criação, que tem na arte o seu princípio natural. Que é, com efeito, a criação do músico ou do poeta, senão a invenção pessoal dos mesmos valores que se produzem, de outro modo, no campo religioso, no campo da paixão ou no campo do heroísmo? Mas não digamos que há, na obra de arte, *representação*, como no caso de um objecto reproduzido por esse processo exterior, de tais modos do sentimento e do desejo. Trata-se, bem pelo contrário, de *correspondência* emocional e expressiva, de analogia de impressão e significação, de atitude mental em que se transpõe, de maneira autónoma, a paixão, o heroísmo e o fervor religioso; em suma, trata-se de uma criação equivalente. E é precisamente na criação artística, pois que o trabalho de invenção se encontra aí nìtidamente estilizado e como que encarnado num objecto, que melhor nos apercebemos da natureza original, e, em sentido absoluto, do próprio acto de criar, acto que se manifesta nos dois aspectos a que, à sua maneira, corresponde. Acto uno em si, e no seu princípio, o poder humano de se comover e reagir, mas acto pessoal e diverso, por conseguinte, em cada invenção particular de valores determinados. Assim, a arte simboliza, em razão da identidade original que implica nas diversas épocas e nas obras múltiplas, o carácter do génio em todas as suas formas, carácter eterno, não progressivo, transracional, no aspecto em que é irredutível a uma mecanização total.



### VI — Reintegração do génio na ciência e na técnica

O domínio do génio, de acordo com as análises precedentes, parece coincidir com o do sentimento. Opor-se-ia assim ao campo da inteligência, isto é, da ciência e da técnica. Nesse outro domínio, teremos de reconhecer o reinado do mecanismo, testemunhado como é pela possibilidade inegável de uma

explicação exaustiva. Mas a correspondência que acaba de ocorrer-nos, a princípio parcial, e universal depois, não faz com que duvidemos da ideia, que nos pareceu inevitável, do ostracismo do génio no campo da inteligência? Vejam o que disso resultava. Tal ostracismo atingiria, pela via da lógica, todo o funcionamento intelectual, no aspecto em que o papel da razão, numa obra qualquer, é considerado essencial e necessário. Será então preciso, por via de consequência, desintelectualizar rigorosamente a arte, a vida religiosa e o heroísmo passional. O que significa que, em cada um dos três campos e na correspondência que entre eles existe, será indispensável que, para lhes formular a natureza, se abstraia de todo o pensamento que orienta essa natureza. Certamente, mantivemos, a respeito de cada um deles, uma espécie de técnica, verdadeira condição do início real da sua tarefa. Mas os processos de estilização não dão conta da inspiração própria do músico e do poeta; a teologia e o ritual não dão conta da inspiração pessoal do profeta e do apóstolo; a habilidade que se serve das contingências e que determina o êxito não se dá conta da inspiração pessoal do herói. Por conseguinte, nenhuma ideia mestra, nem sequer em estado secreto de intenção oculta por símbolos, existiria no coração da obra de arte, do fervor religioso, do entusiasmo heróico. É difícil admitir, no que respeita à actividade do espírito, uma ausência assim de toda a significação.

Isso é ainda mais difícil, se aceitarmos a correspondência, que nos pareceu evidente e primordial, entre as diversas formas de genialidade. Que pretendemos, de facto, dizer com a afirmação de equivalência recíproca, senão que todas essas formas exprimem uma mesma intenção espiritual, traduzem, de maneira diversa e sempre autónoma, um pensamento único? Não que esse tema interior e de realização múltipla seja objecto possível de uma fórmula determinada, a dar lugar, com a sua designação preliminar, a uma ciência muito abstracta de ideias puras, donde resultariam, por invenção ulterior de um simbolismo sentimental, as formas especiais da actividade espiritual. Tal noção de uma inteligência prévia, a que se conformariam em seguida as criações humanas, é muito grosseira e contrariada pela génese efectiva das obras do homem, quer se trate de arte, de vida religiosa ou de heroísmo passional. O que dá a significação una dessas criações diversas, constituindo assim, e do interior de cada uma delas, o pensamento que as orienta e as inspira a todas, é a correspondência que as une, distinguindo-as. A analogia dos sons e das cores é imanente aos sons e às cores e não reside na abstracção de uma ideia que domine uns e outros. A imanência do tema musical, que se formula de modo exclusivo nas próprias variações em que aparece, não é apenas a imagem dessa realização diversa de um pensamento subjacente; é o seu tipo mais evidente, e que nos representa mais imediatamente, pois lhe fornece o exemplo, o modo de existência, ou antes, de funcionamento, da ideia directriz.



Ressalvámos simplesmente, com as nossas observações, a natureza intelectual e a significação das actividades criadoras distintas e unas? Fizemos muito mais, se a análise do significado das criações intelectuais implicava a redução da inteligência aos meios da analogia. Que é, de facto, compreender, senão perceber, entre todas as formas de representa-

ção, sensíveis ou abstractas, a correspondência que as torna unas, embora diversas? Constituir fórmulas, o mais nítidas possível, com o fim de exprimir essa analogia que se percebe, eis no que consiste pròpriamente a técnica especial da actividade intelectual; mas a possibilidade dessa expressão e dessa técnica tem por base necessária o sentimento dessa analogia, a descoberta dessa correspondência em todos os campos. Assim, para todas as coisas e para todas as concepções, quer se trate do abstracto ou do concreto, da arte, da vida religiosa, do heroísmo passional, ou da ciência teórica e prática, ou dessa visão de conjunto que as filosofias prescrevem, a inteligência tem por função única e constante apreender, e, a princípio, reconhecer, a equivalência universal, que faz de cada ideia, de cada sentimento, de cada imagem, de cada um dos actos, o símbolo de todos os outros e a unidade de todos eles. Um mesmo significado é imanente a toda a realidade; e é a própria essência da vida espiritual o *compreender* esta significação una, esse tema único, mas não preliminar e separado, que nos dão, cada uma a seu modo original, as mil variações que informam a natureza. Não será isto dizer que, longe de merecer o ostracismo que dela bania o génio, a ordem da inteligência é verdadeiramente a ordem universal? Arte, religião, heroísmo, tudo é penetrado de pensamento, orientado pelo pensamento, inspirado pelo pensamento. Fazer de tudo aquilo, que nos parecera sentimento puro, o domínio próprio do génio, será fazer do génio, invenção da correspondência em que consiste a significação una de tudo aquilo, o próprio acto da inteligência. E será, por conseguinte, reintegrar o génio na obra que nos parecera excluí-lo, a



obra em que a inteligência é, aos olhos de todos, a obreira manifesta e soberana, a obra da ciência, da técnica que assegura, da filosofia em que se perfaz.

Mas, se a actividade intelectual, na sua obra intrínseca, é genial por essência; se devemos falar, a despeito de Kant, do génio de Newton; se temos que dizer, a exemplo de Schopenhauer, que Platão e Kant foram génios; não vamos deixar suprimir os caracteres da actividade genial, tal como uma análise anterior no-la deu a conhecer? A obra própria da inteligência é essencialmente progressiva e radicalmente explicável. Que sucede aqui à oposição entre o mecanismo, que é redução total, e o génio, que é invenção imprevisível? — Não há necessidade, para admitir a genialidade de Newton ou de Kant, de renegar assim as nossas determinações anteriores. Não se trata, ao reintegrar o génio na obra da inteligência, de atribuir a este poder espiritual a fórmula objectiva da verdade conhecida, coisa progressiva e transmissível, igualmente acessível a todos, exaustiva na significação total segundo os processos da análise puramente racional. Trata-se de reconduzir a esse poder o acto criador de cada verdade e de cada técnica, encarando-os, tal como se procedeu com as criações da arte, da religião e do heroísmo, como valores vitais. Estamos agora, por conseguinte, quer seja questão de sábios, de técnicos ou de filósofos, em presença de uma espécie de absoluto espiritual. Esta atitude intelectual do homem que descobre a verdade, é muito comparável à que coloca o santo no absoluto do fervor religioso, o herói no absoluto da paixão. Comparável, sobretudo, à do artista, em que se revela, com toda a evidência, um absoluto de criação. Logo, assim como para o

artista, o herói ou o santo, há equivalência entre as épocas do génio e as verdades que descobre, «eternidade» no sentido que Marcel Proust deu a este termo. E, ainda, analogia entre o poder genial de quem cria a verdade nova e a impotência ávida de quem reconhece e admira essa criação; mas distância incomensurável desta fraqueza àquele poder. Portanto, igualmente genialidade inimitável no seu acto, exclusão de todo o progresso. Tal como para a arte, para o heroísmo e para o fervor religioso, uma explicação totalmente mecanicista do acto criador, sob pretexto de racionalidade, seria um paradoxo. Em suma, o domínio do génio, longe de restringir-se, como parecia a princípio, ao domínio do sentimento, é co-extensivo ao universo, verdadeiramente uno, porque feito de correspondências indefinidas, e inteligível, infinitamente, dos valores humanos.

## CAPÍTULO III

## Os graus do génio

### I — A relatividade

Reconhecemos o génio em todos os campos do sentimento e do pensamento; em cada um dos campos, ele revelou-se-nos pelo carácter absoluto do seu acto criador, pela sua distância incomensurável em relação a nós. Até mesmo acessível no que produz, uma vez que o produziu, à fidelidade da nossa imitação, tal como bem o demonstram a obra da ciência e a obra da técnica, permanece igualmente inimitável no seu acto próprio, sempre igualmente distante da nossa pobreza de invenção, sempre igual a si. Não teria sido, aliás, a equivalência das suas criações que se nos tornou, sobretudo, evidente, quer em cada aspecto, quer de um aspecto para outro? De tal modo que esse «eterno» onde situámos a sua operação, na sequência de Marcel Proust, nos obriga a opor-lhe a natureza, muito simples e sempre idêntica, à natureza relativa, e diversa, pelos seus valores comparáveis e pelos seus graus desiguais, do nosso labor múltiplo e evolutivo.

Não será isso uma aparência, e não terá ela origem na teoria pura? Interroguemo-nos com sinceridade, de acordo com o nosso sentimento, sobre

as obras diferentes a que atribuímos, sem nenhuma teoria, essa natureza genial. Poderemos considerá-las todas verdadeiramente equivalentes, e a admiração ou respeito que nos inspiram será, em todas, exactamente de qualidade igual? Sentiremos verdadeiramente que todas elas provocam um mesmo sobressalto do nosso corpo, uma mesma surpresa que impressione o nosso pensamento? Julgaremos, na verdade, que todos os que, por si mesmos, produziram estes actos sem medida, admitem entre si a mesma medida comum, infinita, sem dúvida, mas cujo efeito inevitável seria situá-los a todos na mesma altura, infinita em proporção à nossa humildade? Por outras palavras, será indispensável que, em presença desses tipos soberanos da arte, da religião, do heroísmo passional, da ciência ou da técnica, tenhamos de fundir, sem qualquer medida, as fórmulas da nossa submissão nesse mesmo sentimento que Vítor Hugo dizia experimentar, sem experimentar mais nada, a respeito de William Shakespeare — uma «admiração de bruto»?

A resposta é evidente, por pouco que merecêssemos que se dêem conta do nosso sentimento. Não admiramos todas as coisas admiráveis da mesma maneira, nem no mesmo grau. Há alturas diversas onde, incapazes dessa humildade sem nenhum discernimento e nenhuma delicadeza, colocamos os génios de qualidade diversa e as suas criações comparáveis. A equivalência no eterno não significa que tudo que se equivalha simplesmente no mundo da invenção e do espírito, significa que não há géneros fechados e categorias artificiais que autorizem a nossa rotina a estacionar e a graduar por princípio a nossa avaliação das obras do homem.



O facto de um Rubens ser igual a um Rembrandt implica que um Van Dyck seja igual a um Rubens?

E é, sem nenhuma teoria ainda, por uma graduação qualitativa assim, que avaliamos espontâneamente, só pelo testemunho da sua presença, as criações desiguais dos artistas de génio. Certamente que não iremos já, como o faziam os estudantes tradicionais, levantar o problema artificial da superioridade relativa de um Corneille e de um Racine, de um Lamartine e de um Hugo. Mas sentiremos, se a nossa cultura nos possibilita sentir com exactidão, quanto o génio de um Musset é inferior ao de um Hugo ou de um Lamartine. Por maior que seja o admirável Sófocles, é menos admirável e genial que o sublime Ésquilo. Situaremos Schubert na linha soberana de um Beethoven? Igualaremos Fragonard a Watteau? Rude será, a nossos olhos comovidos pela Marselhesa, igual a Rodin ou Bourdelle? A Casa Quadrada de Nîmes vale o Parthénon ateniense?

Juízos análogos e que não derivam da teoria, mas do sentimento educado, nem da força da crença, mas da prova directa do valor espiritual, permitir-nos-ão situar também em classes diversas as criações desiguais do génio religioso. Por mais surpreendente e admirável que seja a inspiração de um Maomet e o nascimento renovador do Islão, quanto não é inferior à inspiração de um Jesus ou de um Paulo de Tarso e à renovação interior que o Evangelho cristão realiza! E na própria evolução da fé cristã, o génio trémulo de um Fox não será menos alto, e interiormente menos eficaz, que o génio angustiado de um Lutero?

Ora o que é verdade para a arte e para a religião, segundo o nosso sentimento directo, é também ver-

dade para o heroísmo, para a técnica industrial e para a ciência. Entre uma La Vallière e uma Lespinasse, duas heroínas da paixão pura, qual nos atrai mais? Entre uma Joana d'Arc e um Beltrão Duguesclin, dois heróis do mesmo reino, para qual vai a nossa melhor admiração? Mas, no plano da técnica, onde o coração não intervém, o génio de um Vaucanson equivale o de um Leonardo? E, no plano da ciência, consideraremos Bernouilli, por maior que seja, igual a um Newton ou a um Leibnitz, consideraremos mesmo um Cauchy igual a um Lagrange, Maxwell igual a um Ampère, um Metchnikof igual a um Pasteur? Que dizer, finalmente, dos valores diversos e desiguais do génio filosófico? Um Epicuro, genial, sem dúvida, estará à altura de um Aristóteles ou de um Platão? E se Platão tem o seu par em Kant, diremos que o génio de Kant é igualado pelo génio de Schopenhauer?

Assim, seja qual for o campo em que se nos torne evidente a genialidade dos criadores, sentimos sempre a diferença entre génio admirável e génio soberano. E a própria diversidade dos campos não nos impediria, também, de avaliar, quer a igualdade, quer a diferença, se aceitarmos que um Miguel Ângelo, um Beethoven, um Newton e um Platão merecem ser colocados, cada um em seu campo, na fila suprema. Mas não será também verdade que a mesma experiência, ainda que seja pouco vulgar, nos permitirá colocar na mesma fila, a despeito das funções tão diversas, o herói que encarna o heroísmo, o apaixonado que representa o extremo da paixão, o santo ou o profeta que exerce a mais alta piedade, e até o inventor que simboliza, para nós, a técnica inovadora? Por conseguinte, em todos os campos, que,



neste aspecto, se fundem aos nossos olhos, estabelece-se por si-mesma uma hierarquia de conjunto para o sentimento, que avalia subtilmente as obras, os actos e os homens. Dos génios soberanos aos génios cujo poder nos parece menos sobre-humano, escalonam-se, diante de nós, os valores da criação, numa série, às vezes quase contínua, de graus descendentes.

Há mais. Cada um desses criadores, por mais alto que se situe, surge-nos desigual a si-mesmo, na sua obra ou no seu acto. Pode ser que ao progresso da sua vida corresponda um progresso do seu génio. Mas também pode acontecer que as manifestações mais perfeitas da sua natureza se repartam ao acaso, na sequência sinuosa das suas invenções. Às vezes, o poder criador declina com a idade; e a nossa admiração declina proporcionalmente, sem que esqueça completamente, em face das expressões medíocres da força eclipsada, o poder latente que ainda adivinhamos. Às vezes, também, o génio de um homem revela-se e esgota-se totalmente numa expressão única, como se todo o seu ser, vida e natureza, se esgotassem num único instante. Então, aquela vida e aquela natureza concentrada transformam-se num problema para o nosso espírito; e é ao longo daquela existência, estéril talvez, que procuramos, nas formas mais diversas e menos prováveis, o índice secreto de uma fecundidade, que, mau grado a aparência, o nosso sentimento exige. O herói de um acto, o apaixonado de uma hora, o vidente de uma verdade que lhe parece divina numa visão rápida, o poeta de uma estrofe, o adivinhador, num momento de inspiração, de uma lei natural, o filósofo de um resumo imenso, mas único e sintético, aquele

que num relance imagina uma máquina que o amanhã virá a conhecer: todos esses inspirados de momento, que, certa vez, atingiram o zénite, não é verosímil que toda a sua vida, com excepção daquele momento, tenha sido um esboço múltiplo e desigual do gesto por que, certo dia, se afirmou o seu valor?

Em todos os aspectos, consequentemente, o que consideráramos absoluto, sempre semelhante a si-mesmo, revela-se-nos na sua relatividade inegável. Desigualdade de um génio em face dos outros, desigualdade do génio em si, tal é a experiência sincera. E esta consagração, desigual pelo sentimento de um poder de formas múltiplas e que excede sempre o nosso poder, não significará que ela nos excede, consoante os casos, de maneira desigual; não significará que avaliamos, pelos diversos graus do nosso respeito e da nossa surpresa, a distância diversa que separa a nossa pobreza relativa daquela riqueza relativa; não significará que, em cada grau, reconhecemos, mais ou menos satisfeito, à sua maneira, o ideal, inacessível à nossa fraqueza, do que seríamos e faríamos, se tivéssemos o poder de o ser e de o fazer?

### II — O talento

Tal é a nossa experiência. E o aperfeiçoamento crítico e gradual do nosso sentimento imediato é a prova de que tendíamos a diversificar assim, cada vez mais, essa hierarquia das expressões geniais. O progresso da nossa avaliação e do nosso gosto tem como efeito, em certos casos, diminuir ou abolir as nossas admirações anteriores, rebaixando ou aniquilando, perante o nosso espírito julgador, o que



parecera genial à nossa impressão excessivamente ingénua. E, sem que haja negação justificável de tais juízos demasiado simplistas, de um gosto excessivamente directo, o progresso do nosso pensamento, melhor instruído, tem como efeito mais constante modificar a hierarquia dos valores que o sentimento excessivamente imediato nos tinha imposto. Quantos homens ficarão fiéis, durante toda a vida, às preferências da infância ou da juventude? O estudo das conversões do gosto, em todas as ordens e valores, informar-nos-ia perfeitamente, no que respeita ao sentimento, da relatividade desses valores. A evolução de um Nietzsche é preciosa para quem pretende compreender o culto de Wagner. A biografia dos apóstatas é fecunda para quem pretende entender bem como se avaliam as religiões. A memória das nossas próprias mutações é-nos indispensável, se queremos justificar a nós-mesmos, neste período de maturidade, as nossas admirações actuais. Quem preferíamos aos quinze anos — Hugo ou Racine? Em que idade admirávamos Watteau?

Porém, diminuir, abolir, subverter as nossas apreciações de outrora, não é o único efeito do progresso crítico no nosso espírito. Muito pelo contrário, este aperfeiçoamento do gosto multiplica, em todos os aspectos, as oportunidades de admirar que se nos oferecem. Não se censurou Júlio Lemaître pelo facto de se satisfazer com os obras medíocres, pelo receio que tinha das obras superiores? E não é semelhante a censura que alguns fizeram a Sainte-Beuve, censura acrescida, alás, pela inveja que sentia e pela injustiça com que tratava os génios desconhecidos? Multiplicação, não apenas dos pretextos para elogiar como para desprezar, mas disposição

para desconhecer a superioridade de alguns, para melhor reconhecer o valor demasiado raro daqueles, mais numerosos e mais grosseiramente apreciados pelo número, a quem consideramos, de boa vontade, inferiores, e, até, medíocres. Muitíssimas vezes, o génio manifesta-se quer aos olhos da multidão, quer aos olhos dos incapazes. Aqueles de que tratamos, e que podemos situar, em virtude do seu gosto mais requintado, nos graus infinitos, não se impõem ao sentimento vulgar por uma grandeza indubitabilíssima, assim como não lhe agradam por uma vulgaridade idêntica. É indispensável, para os descobrir e para analisar as virtudes que se lhes reconhecem, possuir o gosto dos peritos. Mais semelhante, para quem o admira com subtileza e o aprecia com a sua medida delicada e sábia, do que esses génios diante dos quais abdicamos da exigência da medida, manifesta-se, em cada retorno a si-mesmo, aquilo a que chamamos *talento*. E não acreditemos que seja apenas a arte a comportar essa aptidão consciente que corresponde tão perfeitamente à aptidão que a decompõe e a julga. A técnica pertence, sobretudo, ao juízo duplo dos que discorrem com subtileza sobre a invenção bruta e dos que dissecam com um olhar as descobertas que se ajustam. A ciência não é a obra contínua dos criadores soberanos, mas a obra dos inventores minuciosos que sabem sempre o que realizam. A religião não será, também ela, à sombra dos reveladores incomparáveis e dos santos inacessíveis, o trabalho incessante dos «justos» que sabem avaliar a medida do fervor próprio? A grande paixão ignorada, simples «força que vai», será mais rica de essência humana do que a paixão aparente e artificiosa, cuja engenhosidade se descobre tão fàcilmente nos meandros semelhantes da análise? E não há, em plano inferior aos heróis fulgurantes e ingénuos, outros homens de acção, nem humildes, nem medíocres, nem submissos, heróis de habilidade prática, e cuja arte calculista é objecto de perene admiração para o perito no cálculo dos gestos? Mas não vemos como são hábeis e astutos, nos meandros do pensamento que se analisa ou que procura analisar-se, para aquém dos altos inovadores que lhes estimularam a vigilância, esses inventores infatigáveis de razões que as nossas razões ponderam, e que executam, sob os nossos olhares apreciativos, o jogo subtil dos filósofos? Em todos aqueles que a habilidade dos seus actos assinala ao nosso espírito, encontramos sempre, em que quer que se distingam, *a arte* clarividente que constitui a sua habilidade. E, por isso, melhor do que nos outros campos em que exerce a virtude que o torna dócil, é que é nas obras de arte, principalmente, que se nos depara o talento que satisfaz os hábeis. Que ideia extrairá verdadeiramente dele a natureza eficiente, a não ser a ideia de um *savoir-faire* que se prende à própria execução da obra, não porque negligencie a sua intenção e o seu sentido, mas porque lhe deseja assegurar o equilíbrio? E esse trabalho comporta *regras*, exactas pelo efeito, muito subtis na precisão do manuseio, preceptíveis aos olhos que as vêem manobrar, imperceptíveis à fórmula que pretende contê-las. Mas não se trata de regras que o perito que as usou possa comunicar, no fim do jogo, como se tivesse utilizado, por sua vez, uma receita aplicável a toda a boa intenção. Essas regras que o artista utiliza com toda a consciência, e que agem nas suas mãos de acordo com o que ele

pretende, nascem proporcionalmente à consciência que tem do próprio intento, e só as mãos que delas se servem poderão obter delas esse efeito. O perito reconhecê-las-á, se for digno de as reconhecer; mas sabe que será vão sonhar exprimi-las à medida da sua acção, se for verdadeiramente digno daquele que louva pela exactidão como as utilizou. Porque a virtude dessas regras provém de quem as inventa, não provém da fórmula que pretende apoderar-se delas para proveito dos que nada produzem. Essa fórmula impossível, o próprio artista que inventou as regras seria incapaz de a fornecer, porque perderia, com o esforço que para isso fizesse, a própria visão do seu rigor. Mas, se a expressão da sua habilidade lhe escapa, como escapa ao perito, nem por isso deixa de possuir, como este, o sentimento, mais nítido do que no homem de génio fora do problema, de que a sua obra, proporcionalmente àquele jogo indizível e eficaz, oferece ao gosto, satisfeito sem reservas, um prazer completo.

Esta perfeição mesma da obra que o talento produz, esclarece-nos, talvez, acerca da natureza exacta do talento e da sua relação com o génio que alguns lhe opõem. Porque nenhuma habilidade poderia originar assim, por si só, um objecto que oferecesse aquele carácter e que se pudesse admirar sem qualquer reserva. Por momentos, acontece, sem dúvida, o perito misturar um sorriso com a sua mais sincera apreciação. Mas esse sorriso explica-nos melhor ainda a qualidade do seu gosto e a qualidade do que aprecia. Admiração pela obra cujo acabamento, se não fere a sua expectativa, a excede todavia e o arrebata. Sorriso diante da habilidade que reconhece idêntica aos seus próprios recursos e que apenas



aduz à sua admiração uma justa moderação. Esta obra é bem uma criação que o engenho puro não poderia promover; e, por isso, o talento de que provém é bem o correspondente do génio que se lhe opõe. Mas esta criação do talento, melhor entendida por nós, que a sentimos mais próxima, é, por conseguinte, mais análoga ao poder frustrado que em nós sentimos. E a prova certa desta analogia mais próxima é precisamente a justa medida que a familiaridade do sorriso indicava e que é testemunho da perfeição notável da obra perfeita. Melhor explicável que a obra, em rigor menos perfeita, de um génio mais alto, poupa-nos o abalo dos espantos e o pesar da dúvida. Ainda que a nossa razão não saiba explicar com clareza o seu aparecimento, a explicação parece-nos ao alcance da nossa inteligência; e quem quiser imitá-lo não é, de modo algum, absurdo. Imitá-lo, mas não atingir aquela perfeição que o caracteriza e denuncia uma originalidade de que nada pode dar-nos conta.

Que será pois, em suma, o talento, esse poder ambíguo, senão um meio móvel entre o génio, cuja altura nos desafiava, e o poder que se esconde em nós, demasiado fraco para uma verdadeira criação? Essa mobilidade surgir-nos-á mais fàcilmente se virmos multiplicar, diante dos nossos olhos, os graus do talento, se descermos, com o olhar, até aquelas das suas formas onde sòmente se evidencia ainda, mais engenhosa que a delicadeza do nosso gosto, uma habilidade de execução exterior. Também, aqui, todos os campos nos dariam mil provas do que afirmamos. Quantos esmeros de apresentação nas exposições científicas, demasiado hábeis para que a nossa imperícia as execute, perfeitas na medida da

sua exactidão e da sua clareza, verdadeiramente originais em virtude dessa facilidade de ordenar as noções, e, todavia, limitadas a essa criação de uma forma em que se molda encantadoramente o génio dos outros! E não é, porventura, verdade que as técnicas nos oferecem também muitos e muitos exemplos dessa adaptação feliz e eficiente das ideias que outros, menos hábeis, inventaram? Há heróis e santos de que gostamos, menos poderosos e menos criadores que aqueles cuja grandeza nos ultrapassa, mas que seduzem o nosso desejo de grandeza perfeita com a elegância do seu gesto ou do seu fervor. E, mais que almas muito elevadas, aquelas parecem-nos, por vezes, nobres e próximas, hábeis e comedidas, artistas geniais do sentimento e do acto, assim como do próprio pensamento, poderosas e artistas em todos os aspectos, sem dúvida porque criam, mas, principalmente, porque sabem assumir e conservar a atitude que convém aos criadores. Muitíssimas vezes, a respeito destes homens de habilidade ímpar, apresentar-se-á a alternativa embaraçosa do talento ou do génio. Como poderá resolver-se este enigma, se estiverem em causa, por exemplo, Taleyrand, príncipe dos diplomatas, ou Barbey d'Aurévilly, condestável das Letras? E muitos não hesitariam também se tivessem de classificar a virtuosidade, menos original do que elegante e firme, de Anatole France? Tal embaraço faz-nos acreditar que a alternativa é uma posição arbitrária, que os múltiplos graus do talento vão do poder criador inegável ao poder muito formal da arrumação pura, em suma, que, do génio ao talento, não há oposição, mas sim passagem contínua.



### III — A genialidade omnipresente

Se conhecermos o declive da criação real até à virtuosidade representativa, acentuando com esta analogia múltipla a relatividade do génio, é difícil pararmos no caminho, é difícil que se nos escape, enfim, o análogo do poder criador. Muito pelo contrário, seremos levados por graus, visto que a admiração e o sentido da medida se confundem cada vez mais com os juízos apurados do gosto, a tornar os caracteres que definem a genialidade extensivos a todos os casos da invenção, quer nos pareçam grandes e notáveis, quer pequenos e quase insignificantes. Quem fala de invenção, por ínfima que seja, continua a falar de originalidade. Mas o aforismo de Pascal é verdadeiro para os que possuem espírito: encontra-se originalidade por toda a parte, quando se possuem aptidões para descobri-la e reconhecê-la. E isso não quer dizer apenas que emprestemos espírito a quem o não tem; só a banalidade dos imbecis revela geralmente a banalidade comum. A singularidade de cada um é sempre real, apesar de nem sempre ser visível. Quem sabe vê-la para além das aparências, fica muito mais justamente embaraçado que qualquer outro, quando se lhe impõe à sua reflexão mais clarividente o problema, mais minucioso do que a princípio lhe parecera, da identidade do génio.

Esta singularidade, que nem sempre é aparente e cujo envolvimento natural deixa ainda acreditar numa mediocridade de natureza, revela-se por vezes, sùbitamente, em invenção que nos surpreende. O homem que considerávamos vulgar, a quem nem

sequer sonhávamos atribuir espírito, ei-lo que repentinamente evidencia um poder ordenador, uma facilidade de adaptação, uma riqueza activa do sentimento, uma arte soberana da forma e do estilo. E não acreditemos que uma ocasião decisiva o habilite, doravante, a manifestar o valor que desconhecêramos. O rasgo do génio, que neste momento admiramos, é único e sem nenhum futuro. Jogador inábil de um jogo de habilidade que requer uma visão do possível, não apreciando absolutamente nada este exercício que é para a sua imperícia acaso desconcertante, uma inspiração não suspeitada, inverosímil, visitou, por uma vez só, a sua impotência. Actor pouco hábil neste jogo da vida, em que se impõe o cálculo imediato de todas as oportunidades, visto que esta acção, cuja casualidade o perturba, foge ao vulgar, uma apreciação exacta e inesperada das circunstâncias fez com que se adaptasse, fàcilmente e por uma vez sòmente, às dificuldades de uma situação anteriormente insuperável. Mal preparado para as aventuras do coração, cuja subtileza exige não só riqueza inventiva do sentimento, mas também fertilidade da imaginação, ei-lo transportado por um dia, de modo inesperado, ao princípio mesmo da vida de paixão que os seus desejos antecipadamente não tinham logrado. Mal instruído das regras necessárias à técnica, tendo falhado sempre nos esforços para representar a face visível das coisas, ei-lo que, triunfo verdadeiramente singular, encontrou, sem o ter previsto, o traçado puro da forma perfeita. Mas não é verdade, também, que esse jogador fortuito, esse homem ocasional de acção, esse artista de acaso, esse apaixonado acidental, revela repentinamente, surpreendendo-nos,



uma genialidade, que, pela expressão única, desligada da prática banal corrente, se afirma mais intensamente poderosa e criadora? Mas o contraste de uma invenção tão singular com a impotência habitual de que dimana obriga-nos, consequentemente, à meditação sobre a presença latente, nas regiões humildes da rotina habitual, do génio que, a princípio, julgávamos excepcional.

A observação das crianças, dos seus jogos, da sua seriedade na acção, da sua paixão constante, da sua estilização que nos parece muito pueril, reforçará talvez este ponto de vista, ainda duvidoso, da frequência, e até da omnipresença, do génio criador. Não se trata de «crianças sublimes», cuja raridade torna mais evidente os casos extraordinários. Não falamos de um Pascal, de um Chateaubriand ou de um Rimbaud. Pensemos, de preferência, nas crianças vulgares em que não reparámos até agora e que são notáveis pela razão mesma da humildade de condição que fazia com que as não notássemos. Pensemos também na criança vulgar e sem génio evidente, que nós fomos, sem dúvida, e a quem o convívio demasiado familiar nos ocultou, talvez, os recursos ingénuos. Invenção constante, e árdua em si, essa vida infantil, cujo decurso nos parece fácil e natural porque pensamos organizá-lo à nossa maneira, como protectores todo-poderosos, embora não curemos do esforço imenso que adapta aos nossos conselhos o discípulo assustado, nem da criação incessante que, sem o nosso auxílio, realiza no mundo psíquico e humano que julgamos apenas aberto aos seus olhos. Não se trata de máquina que afinemos, pois já a encontrámos construída; trata-se de invenção constante, infinitamente e inefà-

velmente original, da assembleia dos homens em que irá situar as suas afeições, da harmonia confusa dos animais e das plantas em que irá inserir a sua natureza própria, do universo das imagens onde irá combinar, sem se iludir com a semelhança, a seriedade do real com o jogo do sonho, enfim, da natureza que será a sua e que necessita, primeiramente, de construir de acordo com a sua fórmula exclusiva. Em tudo isso, que é obra prática, mas que é também jogo, paixão e beleza, que poder criador se não desenvolve infinitamente, pueril aos nossos olhos, porque integrámos em nós a criança que fomos, verdadeiramente genial para quem possa recuar a essa invenção primária!

Quer se trate de actividade infantil e da sua obra constante, quer se trate de inspiração rara e sem repetição de uma obra e de um acto ocasionais, o génio que assim se nos revela, evidencia sempre a originalidade radical da pessoa em quem o admiramos. E é por isso que, mais relativa ainda que na avaliação do talento, a medida da genialidade se formulará, aqui também, em proporção a nós. Novamente, analogia entre nós e o inspirado que provoca o nosso espanto ou a criança que descobrimos; distância, todavia, nesta analogia sentida, entre nós, que lhe sentimos o valor, e aqueles que a realizam. De certo que — e aí está uma verdade que Marcel Proust perfeitamente entendeu — a genialidade, quer se nos apresente como ocasional, quer se nos apresente como milagre, é sempre, para nós, revelação de uma visão ou de uma acção, que, pelo facto de serem entendidas pelos nossos sentidos íntimos, seriam *possíveis* ao nosso desejo de realização. Mas, o que permanece sempre inacessível ao nosso poder,



fechado em si-mesmo, é a actualização total dessa realização virtual, em virtude da originalidade — dure ela apenas um instante — de quem realiza aquela visão ou aquela acção, e que nos revela a sua essência e o seu valor incomparáveis.

Assim, primeiramente muito excepcional na aparência, puro apanágio de certos homens sem medida comum com quaisquer outros, escalonada, depois, pelas mil alturas do talento e, por isso, objecto de medida inevitável e múltipla, nascendo, às vezes, da vida tão comum e banal e, por conseguinte, vizinha da nossa mediocridade, espalhando-se, finalmente, pelas mil aventuras fecundas de cada infância, a genialidade é, pois, por toda a parte e aos nossos olhos, o meio mais ou menos visível do nosso sentimento e da nossa vida, a criação de modo nenhum absoluta, mas, as mais das vezes, reduzida a um esboço ou até malograda, logo, mais ou menos perfeita, mas, na relatividade que a aprecia, sempre idêntica a si pelo carácter essencial que a distingue e se nos afigura contraditório: a inacessibilidade na analogia.

### IV — A nossa genialidade

No subcapítulo anterior, evocámos a criança vulgar e sem génio aparente que fomos, separando-a da criança que integrámos em nós mesmos. Não seria o mesmo que dizer que, nesta investigação da genialidade difusa, visto que a reconhecemos por toda a parte quando deparamos com a invenção original, em nós mesmos é que, principalmente, poderemos reconhecê-la? Certamente que é legítimo pretender que somos, para nós, o ser menos conhecido

de todos. Não no sentido metafísico de uma essência e de uma substância misteriosas que escapariam à nossa percepção. Mas no sentido muito simples da experiência familiar, se consideramos que é precisamente a camaradagem constante com os nossos sentimentos e com as nossas disposições que nos impede de os contemplar e de os conhecer. Porém, não se trata aqui da análise contínua do que sentimos e do que somos. Muito pelo contrário: essa familiaridade connosco, que embota a nossa observação interior, pois que se trata da nossa história quotidiana, será apenas mais favorável aos sobressaltos da atenção, logo que se anuncie, do fundo banal dessa aventura recriada, o imprevisto de um sentimento, de uma ideia ou de um gesto, a novidade surpreendente de um ponto de vista que é verdadeiramente nosso. Para apreendermos, logo que desponta, essa revelação rara de um poder de inventar até então oculto, não é preciso estarmos habituados à investigação metódica da vida interior, penetrando, pelo esforço da reflexão, até aos dados imediatos. A sonolência do consciente, que atenua a visão dessa vida demasiado familiar, nem por isso deixa de lhe assegurar melhor a impressão súbita de um despertar e o embate dessa revelação que surge. Mais ainda: separando-se por surpresa e com alguma violência da camaradagem dos nossos sentimentos, o imprevisto que assim se nos depara está impregnado, sem nenhuma dúvida, do carácter familiar dos sentimentos de que se desliga. Quer seja, pois, o contraste quase brutal daquela novidade com a rotina habitual, ou ainda a semelhança que se nos impõe entre a aparição inesperada da nossa vida original e o decurso tão esperado da nossa vida costumeira, ou,



mais exactamente ainda, a fusão do contraste com a semelhança; a revelação de que se trata sentimo-la, simultâneamente, rara e familiar, surpreendente e natural, participando das mensagens superiores que ultrapassam o poder que em nós reconhecemos, e emanada, sem qualquer esforço, do poder habitual que está sempre presente ao nosso espírito.

Não é, aliás, a analogia dos sentimentos e dos pensamentos, a que chamávamos geniais, com este poder de criação virtual, que sentimos possuir, a única a descobrir-nos a natureza daquela genialidade, a única a permitir-nos reencontrar nela o que tínhamos suspeitado em nós? O que está em relação com o nosso sentimento e com o nosso desejo, é monstruoso para o nosso senso impressionado, é não-genial. O que nos ultrapassa e admiramos pela elevação, é com isso que o nosso sentimento melhor se compraz, pois aí apercebe a imagem eficiente do nosso desejo impotente. Mas, então, a impressão do génio será tanto mais forte e real quanto a analogia que a condiciona for mais evidente aos nossos olhos. E quem é que, de entre todos os seres, mesmo os mais aparentados ao nosso ser, é mais análogo a nós mesmos do que o ser que é o nosso? É, por conseguinte, aqui, no sentimento que nos dá testemunho da manifestação súbita de uma criação exterior a nós, que há-de afirmar-se, com toda a energia, a certeza do nosso poder, não já apenas virtual e feliz em virtude de um acaso em que se realiza na sua imagem, mas actual e capaz, neste momento, de contemplar o seu desejo na sua própria eficiência. Nenhuma originalidade será mais real aos nossos olhos do que aquela cuja origem está em nós.

E não é apenas ocasionalmente que a geniali-

dade, que nos satisfaz porque a sua obra nos parecera desejável, se realiza deste modo na obra que é nossa. Deixemos de lado, por agora, a ideia inexacta de um simples acordo entre a impotência inata dos nossos desejos e o poder distante do milagre que os realiza. Se o milagre do génio mais alto não é alto e admirável para nós senão porque a nossa necessidade do milagre confessa a sua realidade e lhe reconhece a qualidade, qual então o princípio desse milagre que, mais que dominar-nos, corresponde à nossa verdadeira espectativa, senão o poder que existe em nós de conceber o milagre e de lhe reconhecer o advento? Beleza pura e perfeita ou sublimidade que nos arrebata e nos magoa, a obra ou o acto não tem para nós outro valor senão o de ser apreciado por nós pelo facto de constituir o ideal que formáramos do que, exactamente, nos faltava. Não é, consequentemente, na obra ou no acto separados da nossa necessidade pessoal que reside, de facto, a genialidade de que a obra ou o acto dão testemunho; e, dizer que a genialidade reside no artista ou no herói, é esquecer que o artista ou o herói não o são senão pelo sentimento que os avalia. É em nós, e não a distância de nós, que reside a genialidade, se nos perguntarmos onde está o princípio da sua essência. De modo algum corresponde por surpresa e acaso à nossa impotência de produzir, mas é do nosso poder, criador desde então, que brota radicalmente. Sem dúvida que se não trata, nesta análise de uma experiência real, de instituir aqui o paradoxo vão de uma metafísica idealista. Que Pedro ou Paulo sejam, um ou o outro, portadores e autores de toda a criação, e que toda a beleza dos poemas emane do seu génio solitário, assim como



todo o heroísmo das almas — consideramo-lo quimera e ficção. Pode um Valéry, ao meditar no mecanismo espiritual de um Leonardo imaginário ou de um Teste simbólico, reduzir todas as coisas a arranjos de signos combinados numa consciência típica cuja natureza é dissecada por esse cálculo espontâneo, por esse jogo abstracto de equações transcendentes. Qual será o resultado de tal esforço analítico, senão o empobrecimento gradual dessa máquina combinatória, desse espírito criador que é puro lugar ideal de uma matemática desumanizada, senão vazio final dessa forma de todas as transformações possíveis, senão a irrealidade desse invariante que se tomara por um pensamento? Nenhum solipsismo do conhecimento na nossa explicação das modalidades do génio. Pedro e Paulo, bem como os outros homens, têm em si, na condição de serem capazes da exigência que apontámos, o princípio real daquela avaliação de que resulta, para cada um deles, a qualidade genial dos actos e das obras. Que outra metafísica, a dos mundos que Leibnitz concebeu, nos sirva aqui não de refúgio, mas simplesmente de imagem. Cada mónada participa da criação do universo tal como cada um o imagina. Todas as mónadas são, assim, igualmente criadoras, cada uma no seu grau, segundo os limites particulares e o impulso próprio do seu ponto de vista ímpar. Cada uma dessas criações diversas é uma cintilação original na manifestação repentina e contínua de cintilações análogas. E é exactamente o universo criado pelas outras que cada uma delas reencontra na representação do seu universo particular. Não estará aí a imagem transcendente do génio que se realiza, sob mil aspectos diversos, na experiência de

cada um de nós? E, pelo facto de haver uma hierarquia de mónadas e de universos por elas constituídos, não resulta que as mais perfeitas completem, ao criar o universo que lhes é possível criar, o desejo impotente das mónadas inferiores? E não resulta, pelo contrário, que o poder criador desses artistas melhor dotados é reconhecido e originado mesmo pelo poder análogo desses «deuses» de «ministério» mais humilde, cujo universo menos rico compreende, à sua maneira confusa, o universo desses deuses mais perfeitos?

À sua maneira confusa. Sucede com a experiência real, que é o nosso objecto, o mesmo que sucede com a imagem leibniziana em que a exprimíamos. Mas não se pense que a análise precedente — se a absolvermos de falso idealismo — rebaixe a elevação das criações mais divinas ao nível desses deuses inferiores cujo sentimento as consagra. Não há, de certo, beleza alguma que não tenha na alma de quem a reconhece o princípio do seu carácter. Mas persiste a distância que vai, da humildade dessa alma obscura e da inércia aparente do seu desejo, ao fulgor daquela beleza; e o que admira, pelo que nela vê de verdadeiramente análogo e pessoal, nem por isso deixará de lhe ser menos inacessível. Nenhum de nós, nem mesmo o espírito aberto ao sublime de Prometeu, viverá no plano de Ésquilo; e por mais que a nossa piedade faça, ao evocar o polidor de vidros que medita sobre a mecânica divina no seu pequeno quarto de Haia, nunca poderia mover-se sem sentir vertigens no plano de um Espinoza. É porque, por mais relativa que a genialidade seja para o nosso poder de avaliação, temos de fazer distinção entre essa criação muito virtual e simples-



mente ambiciosa que «geme» em nós e entre a criação actual e completa que se encarna no poema do grande trágico, nos teoremas do filósofo soberano, no gesto inimitável do herói. Apercebemo-nos do universo ilimitado dos criadores ímpares ao clarão obscuro das nossas aspirações a esse infinito espiritual. Os nossos olhos, que quereriam ver e que sonham com o que querem contemplar, acostumam-se lentamente a esse horizonte que gradualmente se vai iluminando. Na visão que os satisfaz, reconhecem pouco a pouco, e com dificuldade, a visão nebulosa e inquieta do seu sonho anterior. Nunca a qualidade do espectáculo, em que descobrem o desejo de ver plenamente, lhes surgiria sem a visão impotente do sonho confuso. Mas conservam ainda, na claridade da visão nova, algo da confusão da visão primeira; e a imensidão do universo em que penetram é apenas semi-sensível à dificuldade do seu esforço.

Que sucederia então se, no desenvolvimento desse esforço, estivéssemos limitados à estreiteza do nosso horizonte natural? Sonharíamos sempre com os poemas, com o fervor, com a paixão, com o heroísmo, ou até com a contemplação exterior ao enigma. Certamente, esse sonho sem eficiência revelaria ao nosso sentimento a realidade do nosso querer. E seria a imagem de nós mesmos que, vagamente, se representaria nos esboços fugidios dessa obra sem forma. Mas seria uma representação incansàvelmente enganadora e que se apagaria gradualmente ao sopro da nossa ironia. Procurar-nos assim, pela morte das imagens que preludiam, sem fim nem esperança, a aparição impossível da imagem sincera que poderia revelar-nos a essência do nosso eu, seria

destino miserável de Narciso, investigador de absoluto, debruçando-se até à morte alucinante no espelho das águas.

Muito ao contrário da inquieta suficiência por que se afirma sòmente a miséria de nos olharmos em nós e no nosso sonho, liberta-nos e satisfaz-nos, exteriormente ao sonho, o esforço que tende alcançar o que não é de nós e infinitamente nos ultrapassa. Não há remédio para o narcisismo característico dos adolescentes, se o doente considerar a doença um refúgio em que vai encerrar-se para, eternamente, se contemplar. A «sublimação» dos instintos é bem, como Freud ensina, o método seguro por que opera a energia que existe em nós. Mas só poderá assim «sublimá-los» uma exigência de perfeição que nos obrigue a esquecermo-nos de nós e que procure nas obras perfeitas a realização — executada por obreiros poderosos, estranhos à nossa miséria — desse poder e dessa grandeza que alterava mortalmente a visão nebulosa do nosso eu. Indigência incurável, sem dúvida alguma, essa genialidade pessoal onde nos aparece tudo quanto é obra e tudo quanto é génio. Mas é precisamente essa indigência que torna indispensável para nós a actualização, exterior a nós e realizada por outrem, dessa genialidade impotente; e é desse modo que se nos impõe, com a mais evidente relatividade das obras de génio, a exigência, que nos parecera contraditória, da genialidade mais elevada e mais inacessível.

### V — O perito e a admiração

Geralmente demasiado elevada, essa genialidade verdadeiramente criadora, para que provenha de nós



a sua expressão. E a própria habilidade do virtuoso, que comparámos ao génio nas obras mais próximas e mais acessíveis do talento, ultrapassa ainda, e em muito, o nível da nossa capacidade. Mas há outro talento, além do talento das criações, há outra habilidade, além da habilidade de produzir. Se é verdade que a nossa função mais humilde é reconhecer o valor diverso dos que inventam, tal reconhecimento terá também o seu valor diverso segundo o que nos couber em sorte. Também aqui se nos deparam numerosíssimos graus, não já na força que cria, mas na força que mede. Graus de subtileza, mas que tem que ser exacta, e que, para avaliar, se amolda cada vez mais ao objecto que avalia. Não será habilidade, menos brilhante ou menos aparente, mas, talvez, mais rica em possibilidades de metamorfose múltipla, a vigilância de receptividade e de investigação, sempre preocupada em descobrir, sob os mais diversos aspectos, o análogo do que ama e, por isso, deseja reencontrar? Trata-se de talento, a seu modo, fértil em processos de sentir, em distinções de fazer, e em intenções que se relacionam com a ideia. Será ainda criação, sob novo aspecto? Não, sem dúvida, mas é, seguramente, participação no poder criador, cuja obra é discernida, dissecada, avaliada, reposta. Tal função é, em determinado sentido, humilde, pois supõe em quem a exerce o sentimento de que ele próprio está submetido àquilo que descobre e que julga. Mas é antes sentimento de afinidade sem esforço, de docilidade íntima; não de imitação que excluiria a iniciativa, mas consciência da arte segundo a qual opera aquele que somos capazes de compreender no próprio acto da sua criação. Nenhuma outra atitude seria melhor, nem

mais eficazmente expressiva, em face desta analogia que está na base de toda a genialidade reconhecida. É exactamente aqui, nesta obra que é reflexo de uma obra, que surge com evidência o lugar radical do génio. Chamaremos a isto crítica? O termo será dúbio, se evocar a intenção de elogio ou censura, estado de espírito que depende de escola. Se os «criadores» recusarem sem custo aquele que suspeitam pretender dar-lhes uma lição, recusarão também essa forma mais perfeitamente expressa da simpatia, onde se apercebe, envolta na luz que deles dimana, a imagem viva da habilidade natural, talento, génio ou vocação de «peritos», que possuem?

E não é apenas em matéria de arte que convém falar assim. Entre o técnico que inventa, e cuja originalidade se manifesta por essa inovação imprevista, e o técnico de espírito aberto que percebe o valor daquela novidade, como se ele próprio a tivesse concebido, é evidente a analogia. Há, sem dúvida, no campo religioso, almas mais preparadas que as outras para sentir a impressão original daquilo a que chamam coisas divinas. De um S. Paulo, que sente o mistério da graça e o eterno da caridade, ao Ateniense curioso que o escuta, é infinita a distância. Mas o fiel que acolhe as palavras do Apóstolo e que sente em si mesmo, segundo o espírito paulino, a verdade de tal fé no mistério, quer seja Coríntio ou Galata, participa do génio criador de S. Paulo, consciente, a seu modo, daquela obra que passa a ser sua. Não haverá «peritos» da paixão e do heroísmo, embora eles próprios não sejam heróis do amor absoluto ou da abnegação perfeita, capazes de reencontrar em si mesmos, modulado em todos os matizes, o sentimento exacto



daquela inspiração do coração? E, se a invenção da verdade, no campo da ciência ou da filosofia, provém primeiramente, no que possui de fecundo, do génio que vemos distante de nós, haverá neste campo, de modo tão evidente como no domínio do músico e do poeta, execução rara da aptidão dos bons espíritos para receber a verdade, segundo a natureza de cada um; haverá uma habilidade preciosa para apreender com exactidão a produção da verdade no espírito dos inventores. Por toda a parte, desde logo, entre a disposição do «perito» e a do génio cuja obra original o perito conhece, em virtude da originalidade fiel da sua própria consciência que a «recriou», há analogia verdadeira, medida comum, diríamos, quase, identidade radical.

Alguns chegam a afirmá-lo em absoluto, e talvez tenham razão. O filósofo Benedetto Croce, revelando a noção mística do génio, caso à parte e sem relação com o nosso sentimento, acha que aquele que compreende o pensamento do artista possui génio real igual ao do artista que criou esse pensamento. A participação sincera não é menos genial, *a seu modo*, que o acto criador. Convém formular a restrição, se não se pretende formar em todos os amadores a ilusão de uma igualdade de princípio no absoluto indiviso da genialidade pura e simples. Importa manter a hierarquia que tentámos pôr em relevo e que a própria relatividade do génio seguramente supõe. E, depois de exprimirmos esta reserva, compreender-se-á melhor a opinião do filósofo, se o juízo do perito constituir, desde então, um dos planos indefinidos que se escalonam desde o pressentimento mais confuso, à invenção mais perfeita, da exigência nua da beleza na alma mais humilde, à visão mais

eficiente da beleza em construção na alma inspirada do mais sublime criador. Um dos planos, sem dúvida, mas de todos o mais significativo e aquele em que os valores da criação melhor se afirmam, se é verdade que o «perito» consegue, às vezes, apreender, mais exactamente que o «criador», a intenção da obra.

Se a pode apreender dessa maneira exacta, é, pois, porque o seu génio, que é feito de discernimento e de reflexão, consiste na objectividade. Compreender verdadeiramente a criação do artista ou do herói, não é, parece, «recriá-la» a seu modo pessoal e segundo a sua natureza própria, mas, pelo contrário, visto que somos capazes de nos desfazermos da singularidade própria, encarar essa obra sob um ponto de vista impessoal. Sirva-nos, aqui, de critério de medida, a actividade do perito no campo especulativo. Para entender verdadeiramente a descoberta do sábio e a do filósofo, é indispensável abjurarmos dos nossos preconceitos e colocarmo-nos no ponto de vista sob o qual nos aperceberemos do próprio nascimento da verdade. O mesmo sucede em todos os campos. Que nos interessa a nossa paixão quando pretendemos entender, segundo a sua verdade, a paixão de Lespinasse? Schopenhauer teve razão em distinguir o sujeito puro do conhecimento impessoal, do sujeito que desvia do conhecimento puro a individualidade do seu corpo. O «perito» autêntico deve ignorar o seu corpo e os instintos do seu eu; só com esta condição, que lhe assegura a qualidade da visão, será génio e capaz de apreender a verdade do génio.

Provem que o génio criador é impessoal, no aspecto em que abjura os intintos do eu. Tirem a



Schopenhauer o que o distingue de Kant e de Platão, a Nietzsche os traços que o diferenciam de Wagner, a S. Paulo o aguilhão da carne que tanto o atormenta, a uma La Vallière o que a torna diferente de uma Montespan ou de uma Fontange, a Newton a sua frigidez, a Napoleão os seus arrebatamentos. Reduzam toda a invenção real à medida totalmente lógica mas irreal, do «conhecimento frio». Só então, quando o génio criador tiver desaparecido com a eliminação da individualidade que o transporta, poderemos desencarnar e tornar estritamente objectiva a visão «fria», insignificante, a partir de agora, do «perito» em estado puro. Mas que se não fale já do seu génio, ou dos valores de que tem sentimento exacto. Como avaliaria ele os valores que reconhece, se lhe falta a impressão original pela qual, e sòmente pela qual, existe o poder de avaliar? Para que o génio e a sua obra lhe sejam verdadeiramente acessíveis, é indispensável que o seu génio próprio corresponda, à sua maneira, à criação que ele renova. Marcel Proust deu-se muito bem conta desta singularidade que faz a inteligência. O que há em nós de estritamente pessoal, de irredutível, e que nos é revelado como diferença, nossa, no próprio acto da comunhão mais sincera com a obra-prima que nos arrebata, eis o que nos permite esse arrebatamento, essa união perfeita, essa fusão de poderes, essa identidade do sentimento.

E é precisamente isso que explica, de um perito para outro, a incomensurabilidade dos gostos, sem que seja preciso acusar de erro um ou outro. Cada um deles avalia de per si, pois não pede a ninguém o poder de sentir ou apreciar. Ora, de uma individualidade à outra, onde estará a medida? Porque

colocá-la exteriormente a ele, no que apreciam, é afirmar que o apreciam do mesmo modo, o que é falso. Quanto mais aptos estiverem a compreender a verdade essencial dessa obra ou desse homem, tanto mais se acentuará a diferença dos seus juízos, com escândalo do lógico puro que se compraz com a uniformidade, mais fácil de entender. Não é pelos aspectos exteriores, factor indiferente, que a mesma obra genial oferece significação diversa aos seus diversos admiradores. A própria substância da obra será diferente para eles, pois a sua diferença é relativa, porque está em função da riqueza genial do perito. Que pedagogo, seguro de si, nos ensinará o sentido definitivo de Racine? Que outro pedagogo, que desconheça os valores religiosos, nos dirá, sem contestação, o significado integral dos evangelhos mais ortodoxos? Que filósofo crítico, certo, em sua opinião, do que deve ser a verdadeira liberdade do espírito, nos imporá, como a única autêntica, a sua interpretação de Espinoza, pura imagem da sua própria doutrina? E, pelo facto de a determinado idealista, encerrado numa teoria do conhecimento que considera o real imaginário, lhe agradar fingir que Bergson se orientou, tal como ele, para a mística do espírito puro, será indispensável que a fecundidade progressiva do bergsonismo, ambicioso de abraçar no seu devir toda a experiência exterior e interior, se reduza, para nós, ao preconceito simplista de um conhecimento estreito e muito regressivo?

Acabámos de acentuar o ponto máximo de um empobrecimento, para tornar mais sensível a quimera das admirações que se julgam racionais. Mas, em valor igual e sem nenhuma restrição que provenha de um preconceito ou de uma impotência do



sentimento, os que admiram pelo conhecimento diferem sempre em sentimento a respeito do que, uns e outros, entendem de maneira equivalente. Ver-se-ia mal o que é o génio se se não desse conta do que é a admiração. E é apreciar mal a admiração ver nela, simplesmente, uma atitude receptiva a respeito do génio. É muito mais, visto que é forma sensível da genialidade do admirador. Não se objecte com a relatividade a que a obriga esta redução ao sentimento. E, à maneira desse outro filósofo para quem a abstracção pura ocupa o lugar da verdade, não se force ao silêncio do êxtase aqueles que vão buscar à riqueza da sua natureza a realidade da sua compreensão. É justamente essa relatividade que torna fecunda a admiração, mostrando como é criadora. E é ao sentimento próprio de que provém que deve essa riqueza de significação que liberta sob a forma de inteligência. Todos os paladinos da ideia pura, que se ufanam de racionalismo exclusivo, terão uma ideia muito grosseira da compreensão, se não virem que a plenitude das ideias exprime a plenitude da prova imediata, e que a inteligência de cada um é o espelho fiel da sua natureza e do seu poder de invenção. É também por isso que a admiração se reveste de múltiplos aspectos, ora mais respeitosa, procurando mesmo humilhar-se, ora mais directa e próxima, como que familiar. É o seu poder próprio, idealizado, que cada um admira, e não a frieza impessoal de um objecto. E essa admiração só comporta tal diversidade de atitude, porque contém, no sentimento do poder, o sentimento, infinitamente variável, dos nossos recursos próprios, em vista a passar a acto a riqueza virtual que assim sentimos. Não que tal possibili-

dade nos apareça sempre sob a forma objectiva de uma obra realizável ou de um gesto que poderíamos realizar. É aos criadores que pertence admirar dessa maneira eficiente, e a eles convém, por conseguinte, a atitude familiar para com os seus iguais. Os outros «realizam» o seu poder pela própria distinção das ideias que o exprimem; e é por isso que os mais inteligentes admiram melhor, e podemos avaliar a inteligência pela faculdade de admiração. Por meio deste aclarar do que neles existe de maneira latente, descobrem, gradualmente, a significação análoga da obra que admiram; e é, precisamente, nesta capacidade diversa de actualização própria, que consiste o génio, no que contém de verdadeiramente positivo.

### VI — O sentido da relatividade

Resulta destas análises que a relatividade do génio é real, mas isso nada tira às nossas determinações anteriores. É na genialidade característica de cada um que essa relatividade tem o seu princípio; e os diversos planos de genialidade representam, a título de ideal diverso, as possibilidades diversas de acesso de cada espírito.

## CAPÍTULO IV

## Fisiologia do génio

### I — O génio e a hereditariedade

Nas análises precedentes, esforçámo-nos por caracterizar o fenómeno do génio, por situar-lhe o aparecimento em todo o seu domínio, por escalonar-lhe as formas, segundo a sua relatividade. Feito isso, podemos dedicar-nos ao problema atrás definido, o problema da *explicação* do génio. Ora, explicar significará, sem dúvida, reduzi-lo aos seus elementos, se for possível. Mas onde procurar esses elementos, senão nas condições históricas da sua génese? A primeira questão que se nos põe é, por conseguinte, a da sua *origem*. Seria impossível empreender tal investigação até ao pormenor indefinido de cada história singular, ainda que tenhamos sido levados pela análise a reencontrar por toda a parte os traços ou a presença virtual da genialidade. Mas precisamente esta analogia, princípio da extensão do seu domínio, permitir-nos-á tornar extensiva, a todos os casos em que se manifesta, a resposta que poderemos obter a respeito de certos casos típicos. Vamos, por consequência, concentrar esta investigação geral no estudo particular de algumas individualidades geniais definidas e notáveis.

Uma explicação por meio da origem histórica é, em primeiro lugar, e com toda a evidência, um recurso à filiação, na medida em que ela é determinável. Como evitaríamos reportar os caracteres misteriosos do génio individual à soma das suas hereditariedades conhecidas ou desconhecidas? Seja qual for a ordem que tratemos, não faltam exemplos ilustres e probatórios. É, no campo musical, a família dos Mozart, de que o grande compositor, filho e irmão de artistas de talento, condensa em si tudo quanto há de melhor de uma herança incontestável. E é, ainda melhor, a dinastia numerosíssima dos Bach, cuja sucessão é pormenorizada, do século XVI ao século XIX, pelos biógrafos daquele que representa em mais alto grau um inegável dom hereditário — João Sebastião. E, na ordem pictórica, não se sabe que o «divino» Rafael provém de um deus, inferior, sem dúvida, mas cuja qualidade, semivirtual ainda, preludia a perfeição da sua? E é ainda uma «sucessão», cujo sentido não pode fugir-nos, a de Téniers o Velho e de Téniers o Moço. Se procurarmos no campo especulativo da ciência, duas «sucessões», por sua vez muito célebres, se nos oferecem: os dois Van Helmont, na história da medicina; os quatro Bernouilli, na da matemática. E como não pensar, quando meditamos na evolução das ciências naturais, nos dois Darwin, Erasmo, o avô precursor e anunciador, Carlos, o neto observador e realizador, sem esquecer ainda os méritos de Galton, sobrinho e sobrinho-neto desses dois homens extraordinários? Mas as «sucessões» que acabámos de recordar, as dinastias do mundo espiritual, são casos raros; e é a sua raridade que as torna ilustres e determina a escolha de tais exemplos



pela admiração comum. A hereditariedade não se manifesta sempre da mesma maneira, a perpetuar e acentuar, ao longo de uma família privilegiada, um dom que a distingue com toda a evidência. Em outros casos, se for menos aparente, poderá ainda induzir-se, pela descoberta, nos próprios dons do génio que parece autónomo, de um legado espiritual transformado e ampliado de uma geração a outra. Que Blaise Pascal tenha encontrado no pai Estêvão mais que um preceptor assíduo, e que tenha ampliado magnìficamente a tendência matemática e os gostos positivos desse pai, que nada tinha de medíocre, quem o poderá duvidar? E não sabemos que a excelência secreta da mãe de Goethe se reencontra em formas novas no autor do *Fausto* e que a leviana literata pedante que deu à luz Sphopenhauer lhe fez também dom da inteligência subtil e positiva de que provém a sua filosofia? João-Cristóvão não é o único a metamorfosear em génio actual a genialidade latente de seu avô; o grande Beethoven, de que João-Cristóvão é imagem, realizou verdadeiramente essa metamorfose. E que historiador de Napoleão negligenciaria nesse organizador sólido o filho de Letícia Bonaparte? As confidências de Lamartine e as investigações de seus biógrafos não mostraram no génio do poeta a sensibilidade de sua mãe de «mãos brancas»? Aliás, manifestamente visível ou mais secreta, directa ou transformada, esta filiação espiritual não é apenas imposta pelos factos. Impõe-se como evidência a quem quiser compreender a própria possibilidade do génio. É impossível que o génio apareça alguma vez sem que o terreno esteja preparado.

Difícil, com efeito, e é por isso que se impõe

*a priori* a hipótese dessa influência hereditária. Mas quantos casos, e dos mais significativos, em que a hereditariedade é impenetrável como facto! Quem poderia explicar as influências deste género, que terão obscuramente formado o génio universal dum Leonardo? E como se compreende a repugnância de Valéry, diante de tal incerteza, a tomar em linha de conta, para explicar o homem soberano, as condições vagas do seu nascimento! Schakespeare é ainda mais inexplicável no seu génio porque até se discute a sua identidade. Se conhecermos com precisão as origens de Descartes, que influência poderemos atribuir à mãe, que perdeu tão jovem, com excepção da «tosse seca» que herdou? E basta que o pai o tenha cognominado «seu pequeno filósofo», como Baillet nos conta, para que adivinhemos no filósofo dos *Princípios* uma hereditariedade intelectual, indeterminável aliás? Tanto mais que a história da família, no decurso de dois séculos, não apresenta nenhum análogo do grande Descartes. As hereditariedades não são menos obscuras no que diz respeito a Espinoza. Que tem ele de Débora, sua mãe, de quem nunca evoca a recordação? Que dom pode receber do pai, sempre ocupado em negócios, com excepção, talvez, do carácter desconfiado, de que é testemunho a anedota típica contada por Lucas? E a distância moral que separa este intelectual puro, desinteressado de todos os bens da fortuna, da irmã, que lhe sobreviveu, e do sobrinho Daniel, permite supor uma herança comum, no campo do espírito, entre o filósofo da *Ética* e os avarentos que constituem a sua própria família? Estamos melhor instruídos a respeito das tendências problemáticas que Rembrandt poderia ter herdado? Poderemos dizer,



em verdade, o que Voltaire recebeu, em dons de espírito e de crítica, do notário Arouet, ou da mãe, que mal conhecemos? E que deveu o «sensível» João-Jacques ao relojoeiro Rousseau, com excepção das leituras prematuras da infância? O que Emanuel Kant recebeu de seu pai seleiro, foi o gosto pela honestidade, e, da mãe, o sentido pietista da vida; mas, independentemente da educação justificar, tanto como a própria hereditariedade, essa dupla aquisição, não é aí que reside o génio de Kant, e o que sabemos da mediocridade de espírito de seu irmão não indica, de modo algum, qualquer atavismo fora de linhagem. Onde encontrar, entre os ascendentes de um Ampère ou de um Delacroix, o anúncio do que um e outro viriam a ser? E a aversão patente de Henrique Beyle pelos pais não denuncia neles um prelúdio ao temperamento de Stendhal. Muito mais próximo de nós, poderemos, mesmo assim, reduzir às suas origens familiares o génio de Verlaine? Sem dúvida que está apenas em causa o desconhecido, e seria imprudente a negação. Sem dúvida, também, é insuficiente recusar a hereditariedade imediata, e as influências atávicas podem ser longínquas. Mas uma explicação do génio, por meio de tais factores, tem de ser positiva e certa, não simplesmente problemática. E, para tornar o problema teòricamente solúvel, teríamos de supor combinações para sempre inacessíveis à informação. Ou então, nos casos menos desfavoráveis, deveríamos reduzir a influência que suspeitamos a uma virtualidade geral e vaga da natureza superior. Não será essa a impressão que nos sugerem as *Recordações de infância e de juventude*, quando desejamos saber qual foi a verdadeira relação espiritual entre

Renan e sua mãe? E, entre os exemplos que, há pouco, nos pareceram confirmativos, o de Goethe não é análogo ao de Renan, tal como o de Schopenhauer ou de Lamartine? De uma relação deste género, a uma explicação, mesmo relativa, do génio próprio, a distância é demasiado evidente.

Vimos atrás, sem dúvida, casos mais favoráveis à hipótese. Mas a explicação que nos proporcionam, não obstante a exactidão mais real da relação, é ainda infinitamente pobre. A individualidade cujos elementos necessitamos de descobrir revela-se muito rara e singular; e o progresso deste homem novo — progresso confirmado pela história — em relação ao legado que recebeu, continua, pois, por explicar. João Sebastião proveio, é certo, de uma linhagem de músicos notáveis; mas é o único a trazer a marca do génio à família dos Bach. Do pintor Sanzio, orgulho dos Urbinos, a Rafael, glória do mundo, vai grande distância. O «homem honesto» que foi Estêvão Pascal foi «necessário» a Blaise Pascal não apenas para a salvação, como Blaise reconheceu, mas também para a excelência do espírito. É verdade; mas quem, então, seria capaz de adivinhar em Estêvão o génio do filho? Do avô de Beethoven ao criador da *Nona*, há filiação, mas não há transmissão do excepcional. É verdade que Letícia Bonaparte foi a «Senhora Mãe»; mas Napoleão é muito mais que o filho de Letícia. É que, não obstante a riqueza, mesmo múltipla, das origens, é a originalidade radical que constitui o essencial do génio. A influência hereditária limita-se a uma preparação do terreno em que o génio *poderá* surgir um dia. Condição insuficiente para quem quiser compreender essa aparição súbita. Condição necessária, talvez, para a razão *a priori* que atrás formulámos. Até a necessidade e os poucos exemplos que o confirmam lhe reduzem o carácter. Na maior parte dos casos (e isso é sensível nos casos mais privilegiados) a que equivale essa relação que desejaríamos decisiva? A alguma subordinação muito fraca e indeterminada. Passa-se com esta influência atávica e especial — ou pouco falta para isso — o mesmo que se passa com a raça ou até com a qualidade do homem. Não seria uma determinação deste género, ainda em sentido latíssimo, que Filipe de Barrès poderia atribuir à alma da Lorena, à noite de Haroué? Imaginou-se que as raças pré-históricas criaram, verdadeiramente, os seus génios extraordinários — criação inexplicável por tudo quanto receberam da sua humanidade. A humanidade melhor das raças humanas será mais decisiva a respeito dos seus génios, que a transcendem? Há, ao que parece, autogénese constante do génio.



### II — A impregnação embrionária

Esta primeira condição, insuficiente ainda e vaga até, é, certamente, de ordem espiritual, mas é, ao mesmo tempo, de ordem biológica. Encontramos uma segunda condição, mais necessária, talvez, e mais nítida, na constituição fisiológica do indivíduo genial. Como não admitir que a invenção espiritual, o poder da imaginação e do pensamento, esteja em relação estreita de função e de ser com a invenção imanente ao organismo? É aquilo a que Espinoza chama, considerando-o insondável, o poder do corpo. E esta segunda origem liga-se à primeira, se for

impossível conceber a constituição pessoal do organismo de cada homem, abstraindo o jogo combinado das moléculas maternas e paternas. Mas, e de forma muito directa, é a influência materna que, desde logo, vai revelar-se explicativa, se a formação do indivíduo se realizar eficientemente no decurso da vida pré-natural, por causa da impregnação embrionária. Impregnação, com efeito, e que convém considerar dupla, tão precisamente espiritual como orgânica, se considerarmos verdadeiro que, segundo a fórmula de Espinoza, muito positiva e ainda actual, a alma é a ideia do corpo, visto que corpo e alma são, de começo, a mesma coisa. Aliás, é, para nós, misteriosa a impregnação total; mas é precisamente durante esta longa «simpatia» que necessàriamente se exerce a acção da sensibilidade materna no indivíduo genial em gestação passiva. Acção inegável, inevitável aos olhos da experiência; mais evidente e plausível, sem contestação, que a outra, muito teórica e *a priori*, que Schopenhauer formula. Porque seria o intelecto e não a vontade (quer dizer, o sistema de tendências) que deveríamos relacionar com a mãe? Os exemplos que atrás referimos servem de testemunho contrário à tese schopenaueriana. Foi pela maneira de sentir que houve afinidade entre Goethe e sua mãe. O mesmo sucedeu com Renan e com Lamartine. E o filósofo do *Monde comme volonté* não se enganou a respeito de si mesmo, se é certo que a sua *representação* das coisas, longe de lhe ser directamente legada pelo cérebro materno, é proveniente, nele, da maneira de reagir e de se comover que deriva, nele, como em todos os outros, da repercussão imediata, no homem futuro, das emoções da mãe, quando traz e amolda



o seu filho? Se o génio de um homem consiste no que possuí de original, não é ao banqueiro, seu pai, que Artur Schopenhauer deveu originalidade; mas essa originalidade foi sensível na sua vida, tanto, e até mais, como na obra que o seu génio criou. Fazer, assim, uma distinção entre a herança do cérebro e a do coração, é considerar abstractamente o pensamento — quer do sábio, quer do filósofo — uma obra impessoal e fria, independente da compleição real de quem a forma e que ela reflecte. Reconheçamos, por conseguinte, que a influência materna exerce poder, à sua maneira, na constituição da inteligência infantil; mas trata-se da orientação dessa inteligência futura, do poder de sentir que lhe dá o seu caminho e a sua eficiência.

E como não seria um laço tão íntimo o princípio de uma repercussão contínua das emoções e dos desejos, dos gostos e das repugnâncias, por consequência, a constituir assim, de maneira lenta e quotidiana, a realidade desse carácter? Mas seria possível que a forma dos desejos e das emoções, assim transferida da mãe para o filho, tornando-se o seu modo pessoal e já autónomo, não se revelasse um dia, ao chegar a hora da reflexão evidente, na obra, doravante autónoma e pessoal, do génio constituído? O artista poderá ignorar, sem dúvida, nessa hora das criações de que é árbitro, o esboço obscuro e informe, a maturação secreta e inconsciente, de que provém, no passado longínquo que nenhuma memória regista, a forma acabada daquilo que foi a obra, simultâneamente carnal e espiritual, daquela metempsicose interior. O que ele produz, nesta hora em que ele é ele, nem por isso deixa de derivar menos, por transmutação de natureza e sobrevivên-

cia de uma simpatia literal, daquela acção contínua pela qual se torna progressivamente sua a sensibilidade criadora daquela que foi ele, antes que ele mesmo fosse.

Acção contínua e determinante. Chamá-la-emos radical e constitutiva do génio a que dá forma? Certamente que ele não teria sido o que é sem a continuidade daquela gestação por identidade afectiva. Mas, dizer que só esse contacto pode criar a natureza que o fez ele e não já ela, é desconhecer a diferença incomensurável entre o sentimento metamorfoseado, que constitui o seu poder, e a afectividade primária e sem forma verdadeira, que o seu génio constrangia, desde logo, a essa metamorfose. Mais violenta talvez, pelo menos às vezes, essa reacção comum de um organismo duplo e uno. Mas tal violência de reacção não é força criadora, e é função do génio menino assimilar o impulso que o violenta e transformá-lo em força harmoniosa, a única que será fecunda para o espírito. Gestação passava, dizíamos. Activa, pelo contrário, e até infinitamente enérgica, se temos de adivinhar, no que considerávamos influência recebida e pura identidade de impressão, essa própria originalidade cujo mistério procurávamos resolver.

A acção imediata da mãe não é, de modo algum, radical e constitutiva — parece — seja qual for a intimidade recíproca dessa vida comum. Directora apenas, apta a introduzir nas vias hereditárias ou acidentais do sentir esse poder incomparável de sentir cuja energia autónoma não poderia criar. Prova evidente desta insuficiência: o indivíduo genial tem muitas vezes irmãos ou irmãs que a mesma acção incubou sem com eles repartir a mesma virtude. Sem dúvida, às vezes, há, entre ele e os irmãos,



analogia afectiva, como que afinidade parcial de génio, sobrevivência comum da mesma sensibilidade original. É a semelhança visível de uma Lucília e de um Renato, de Eugénia e de Maurício, das três irmãs Brontë e do seu irmão. Ou então a outra, menos evidente, de Napoleão e de Carolina. Mas que distância de natureza e de força nessas almas que nos parecem idênticas! A esterilidade espiritual de Lucília, a inferioridade plástica de Eugénia, a pobreza estilística das irmãs de Emily e de seu irmão, e até a presunção de Carolina, mostram como este enfraquecimento relativo de um mesmo dom põe em evidência a originalidade ímpar dum Renato, capaz de produzir *Memórias de Além-Túmulo*, de um Maurício, capaz de produzir *Centauro*, de uma Emily, capaz de produzir *Monte dos Vendavais*, de um Napoleão, capaz de criar o Império! As mais das vezes, aliás, em vez das afinidades quase geniais, os irmãos e as irmãs do indivíduo que se evidencia pela excelência apresentam-nos apenas os sinais notórios da mediocridade. José e Luís Bonaparte são irmãos de Napoleão; André Chénier tem como irmão José Chénier; Pierre Corneille tem como irmão Tomás Corneille. Assim, os filhos da mesma mãe, expostos à mesma influência, modelados do mesmo modo durante períodos semelhantes e por reacções análogas da mesma afectividade, revelam-se, mais tarde, muito desiguais entre si, no que respeita à sua participação relativa na sensibilidade formativa. Não será esta a prova experimental da natureza primária e autónoma do génio?

Não obstante estas diferenças e esta reserva, a impregnação embrionária, se não é decisiva, nem por isso deixa de ser muito profunda. O que, desde

há muito, Cabanis considerou capital e que colocava no princípio de uma nova fisiologia das sensações e dos instintos do indivíduo, a vida pré-natal, conviria ser levado em linha de conta, na medida do possível, quando se trata dos grandes artistas e dos homens superiores em todos os campos. Aí sobretudo, onde a sensibilidade predomina em vista à constituição da obra ou da vida, no campo religioso ou no campo da paixão, tal conhecimento da acção materna seria precioso para quem se esforça por compreender. E é aí, sem dúvida, seja qual for o campo de que se trate, que encontraríamos a fonte, parcial, pelo menos, de certas estranhezas que o génio comporta, e de que voltaremos a falar, mais adiante.

### III — Génio e Cenestesia

Mas, mais ainda que aquela influência, que foi sempre inconsciente, da vida intra-uterina, o que interessa à explicação da genialidade individual é a consciência actual, aliás obscura, que o indivíduo genial tem, do seu estado fisiológico e das modificações desse estado, é a influência, geralmente insuspeitada, dessa constituição evolutiva. Numa palavra, importaria conhecer a *cenestesia* dos homens superiores. A dos artistas, se toda a gente admite que a rapidez ou a lentidão da circulação das artérias e o sentimento do eu, que daí resulta, não são estranhos à compleição do músico ou à compleição do poeta. Não será a respeito deles que parecerá menos paradoxal o dito espirituoso de William James, que Bertrand Russel considerou com seriedade absoluta: «Respiro, portanto existo»? E que



o facto é importante, no que se refere ao romancista, basta, para acreditá-lo, pensar na consciência que Balzac tinha do seu querer enérgico encarnado no domínio do seu corpo, ou então, muito pelo contrário, na sequência de incómodos que constituiam a vida orgânica de Flaubert, que provocava, nesse trabalhador incoerente, uma angústia contínua de preguiça e de impotência. Mas a visão do pintor não será função exacta da consciência do seu temperamento? Prová-lo-ia o contraste entre o modo de ser inquieto e discordante de Miguel Ângelo e o modo de ser tranquilo e seguro de Rafael. Apesar das aparências, seria menos oportuno prosseguir numa investigação semelhante a respeito dos sábios. Quanto não explicará o seu génio impaciente e bizarro a febre ininterrumpta de um Kepler, ao passo que a espiritualidade paradoxal de um Newton obstinadamente virgem poderá considerar-se o princípio da sua longa paciência! Impossível compreender a actividade descontínua de Ampère, se não nos dermos conta do seu desequilíbrio físico, ou a prudência minuciosa de Darwin, se não considerarmos a sua fraca capacidade de trabalho e a diminuição progressiva da sua emotividade? Não há necessidade de salientar — William James já o fez — o que devem os filósofos ao seu temperamento tão diverso e ao sentimento multiforme do jogo e do concerto dos seus órgãos, doentes ou sãos. Que se não disse, e com toda a justiça, da estranheza do génio de Descartes, sempre tão preocupado com a máquina passional e com as reacções que sentia entre o corpo e alma? Opunhamos a esta consciência obsidiada de um organismo inquieto a quietude cenestésica de um Leibniz, para quem até o repouso do leito

não é necessário, pois descansa da ligeira fadiga com um sono curto na sua cadeira de trabalho. Contraste que se associa sem dúvida ao contraste que se revela entre dois caracteres — nobre generosidade de um, cautela sinuosa do outro. E contraste análogo entre dois pontos de vista a respeito dos factos: filosofia do querer indeterminável e todo-poderoso, filosofia da intelecção pura, liberta de todo o insondável passional. Seria ainda menos indispensável estabelecer este condicionamento a respeito dos génios religiosos. Há, certamente, imprudência em pretender reconstituir, como quis fazê-lo o Dr. Binet-Sanglet, com a ajuda de documentos muito pobres, a consciência do corpo que deve ter caracterizado a acção de Jesus. Mas a intenção, em si mesma, é legítima; e entender-se-á melhor o génio de São Paulo quando conhecermos, através das suas cartas, o sentimento penoso da sua carne que o atormenta. Não será conveniente relacionar com a consciência orgânica de Maomé o que há de mais original e estranho na religião que descobriu? Em época diferente, a lenda franciscana insiste na inquietação de carne que atormenta e inspira, através da sua vida dupla, o Cristo de Assis. Que dizer de um Pascal e do sentimento do seu corpo, que encontra a sua fórmula na «Prière», tão reveladora, e no próprio «Memorial»? Não é menos evidente o facto de esta consciência orgânica condicionar o génio dos heróis, se aceitarmos que é pelos sinais do sentimento do corpo que costuma caracterizar-se o que os distingue. 0 «corpo a tremer» é uma das expressões proverbiais desta verdade. Porque, se se trata de heróis do campo passional, será supérfluo estabelecer a necessidade de tal condicionamento.



Uma determinação pormenorizada da cenestesia em todos os campos seria, certamente, coisa difícil. E até impossível, muitas vezes, como atrás se viu com o exemplo de Jesus. Para certos indivíduos geniais, todavia, é possível esboçá-la de modo parcial e seguro. As confissões de João-Jacques permitem-no-lo, no que se refere principalmente às excentricidades da função genésica; e isto desde os anos da infância. Seja qual for a mitomania da personagem, há, no relato que nos faz das suas aventuras e dos seus sentimentos, um fundo que não foi inventado. Aliás, e de acordo com uma observação metodológica de Freud, a própria ficção, neste caso, derivaria de uma experiência incontestável daquilo que o ilusionista experimentou. Quão significativa, por exemplo, a anedota tão escabrosa da palmada nas nádegas que lhe dava prazer, ou a da exibição ridícula diante das lavadeiras! Não menos significativa, mas mais graciosa e normal, a aventura da colheita das cerejas. E, igualmente, pode tirar-se proveito das narrativas ulteriores, como a do banco da praça Belle-Coeur, ou a dos incómodos que, mais tarde, exigiram o uso da sonda, e a do disfarce, de aparência cómica, com o fato arménio. O conjunto das confidências esclarece-nos, certamente, sobre a inconsciência natural do carácter de João-Jacques e do seu génio; esclarece-nos, ao mesmo tempo, sobre a inspiração secreta desse génio, que se baseia «in impuris naturalibus», segundo a expressão de Nietzsche. As *Memórias de Além-Túmulo* informam-nos também, ainda que de modo menos claro, sobre a consciência genésica que foi, desde a longínqua adolescência, inspiradora secreta do génio de Chateaubriand. Quer seja, nesta época quase

pueril ainda, o mito de Ondina, quer, em época muito mais próxima da velhice, o mito da Ocitânia, não é indispensável que saibamos precisamente o que há de real por detrás dessas imagens simbólicas, para aperceber nelas a verdade persistente de um sentimento fundamental. E a qualidade sensual e mística desse génio e da obra encontra-se reconduzida, nessa figura dupla, ao seu princípio profundo. Mas as indicações das *Memórias* sobre a identidade sentimental com Lucília, no solar de Combourg, não projectam luz sobre o equívoco de *Renato*, ao mesmo tempo que recebem, de retorno, alguma luz desse episódio imaginário e nos informam, desse modo, acerca do mistério mal consciente dessas «tempestades do coração», aspectos orgânicos secretos daquela vida genial? Sob uma luz muito diferente, aparece-nos, através das anotações do *Diário Íntimo*, a personalidade orgânica do filósofo Maine de Biran. E é ele, de certo, quem, entre todos estes homens superiores, melhor nos instrui a respeito da base cenestésica, porque, na sua qualidade de psicólogo, dá-se conta de todo o problema, e dele recolhe, com conhecimento de causa, os dados múltiplos, seguindo, no decurso dos anos, a evolução do testemunho. Menos evidentes, mas mais sugestivas no seu cinismo, as confissões de Verlaine a respeito das «travessuras» ambíguas da infância ajudam-nos a compreender não só a aventura equívoca com Rimbaud mas também todo o lado obscuro da sua poesia «paralelística». Não será a base cenestésica da genialidade que apercebemos através das recordações de Marcel Proust, nessa evocação indefinida de uma memória integral? E não será na perseguição do «sentimento geral da existência» de



que nos falam Biran e João-Jacques, sentimento «eterno» naquilo em que comunica a essência individual da fórmula biopsíquica própria de cada homem, que consistem, simultâneamente, a «busca do tempo perdido» e a reconstituição final e sintética do «tempo reencontrado»? Mas quão evidente essa função da cenestesia na explicação do advento espiritual através das confidências directas de Gide sobre os anos de infância e adolescência, mesmo se desprezarmos as confidências veladas do *Imoralista*, de *Saúl* ou de *Corydon!*

Os homens a quem acabamos de referir-nos tiveram, eles próprios, consciência desses aspectos orgânicos secretos da sua vida espiritual; e é isso que torna mais fácil o estudo dessa influência sobre o seu génio, do sentimento do seu corpo. Mas adivinha-se essa influência em outros para quem ela permaneceu mais secreta, e que a não deixaram, todavia, dar a perceber na sua obra: Falávamos, há momentos, de Pascal. Se insistiu tanto, na *Oração para pedir a Deus o bom uso das doenças*, sobre a miséria corporal e sobre a descoberta que a alma nela efectua da miséria do pecado, é porque, na verdade, para esse doente, a impotência e a cura da alma se encarnavam na impotência e na cura da carne, e que o o «refúgio na doença» (para empregar a linguagem de Freud) era como que a matéria sensível do refúgio salutar na penitência e humilhação do coração. Espinoza também nos não forneceu confidências expressas sobre a sua experiência carnal. Mas podemos encontrar, através dos teoremas relativos às paixões, tal como na narração intelectualizada do seu progresso para a união com o todo da natureza, o índice muito certo de uma tendência para a volúpia,

que foi a matéria sensível do amor daquela alma pela «coisa eterna» e perfeita. Foi na sua experiência e não no abstracto que a alma se revelou ao filósofo da *Ética*, ao passo que todas as coisas, e o próprio Deus, se refractavam aos seus olhos por intermédio das afecções da carne, como «ideia do corpo». E não esqueçamos a proposição curiosa que faz da multiplicação das capacidades desportivas o testemunho directo da eternidade do espírito. E é ainda o sentimento secreto da fraqueza e das exigências da carne que descobrimos através da experiência mística cujas fases Santa Teresa relatou. O vómito crónico, a lança que o anjo lhe crava nas entranhas, o movimento ilusório que a soergue, o resfriamento e a rigidez dos seus membros, enquanto os «poderes» se calam, um a um: tantas outras formas sensíveis onde se determina e localiza a prova mesma da esperitualidade. De modo que a negação de toda a circunstância corporal — como sucede com as palavras que ouve, mas que os ouvidos não escutaram — é o índice mais evidente do carácter inconsciente dessa palavra verdadeiramente «interior», expressão sumária da perturbação física que a possui. É que ao sentimento do corpo, tão sincero e absoluto que passa despercebido a quem o experimenta, se juntam, a título significativo de símbolos, muitos fenómenos estranhos que lhe afirmam indirectamente a realidade e a eficiência. Não será um índice desse género o triplo devaneio sonhado por Descartes a 10 de Novembro de 1619, durante a noite de agitação de todo o seu ser, em que, «cheio de entusiasmo», como anotou nos *Olympica*, lhe foram reveladas as bases da ciência admirável? Não insistiu Pascal nessa vida quase contínua de sonhos, onde se experimenta como que



uma fuga confusa das coisas e uma derrocada total do ser? E não será um meio sonho que ele próprio viveu durante a noite famosa de 23 de Novembro de 1654, a traduzir em imagens de fogo, como em ecolálias rituais, o abatimento e o apaziguamento de uma cenestesia transfigurada? Devaneio ou êxtase, pouco importa, se, tanto num como noutro, for sempre o sentimento do corpo que serve de matéria à vida espiritual. E não será verosímil que todos os êxtases simbolizem, de maneira semelhante, o sentimento vago do poder orgânico?

É exactamente isso que importa: o carácter simbólico dessa experiência do corpo, que está no princípio da genialidade. Sem dúvida, poder-se-ia, às vezes, com a ajuda desses indícios directos ou indirectos, reconstituir de modo objectivo a fisiologia do homem genial, o estado real das suas vísceras que ele interpreta em termos de espiritualidade, a patologia desse doente que transpõe na linguagem da alma a aflição do seu corpo. Tal conhecimento médico objectivo esclareceria o sábio sobre certas condições biológicas da existência do génio. Mas esclareceria muito pouco, sobre a natureza do génio, o psicólogo exigente. Porque é a própria experiência da genalidade que necessita de reconstruir através de todos esses indícios, tal como a realizou esse homem que ele quer compreender, a *vida interior* que é a da criação das obras e dos actos. Segundo este ponto de vista, é precisamente o *sentimento do corpo* que lhe interessa, quer o homem por ele estudado tenha tido, ou não, consciência da qualidade simbólica de tal sentimento, quando esse sentimento nasceu. As lesões mesentéricas interessam, certamente, ao médico que sinta curiosidade em diagnos-

ticar, com verosimilhança, a doença de Pascal. Mas o que interessa no génio de Pascal é que tenha encarnado na carne sofredora, ignorando que se relacionava com a natureza do seu mal físico, o sentimento espiritual da miséria e do pecado. Julgamos hoje, de acordo com um diagnóstico provável, que Espinoza sofreu e morreu de uma tuberculose pulmonar de evolução lenta. Espinoza sofria o seu mal e não se apercebia do diagnóstico do mal, tal como sucedeu com Luís Meyer, seu médico. Mas o que interessava a Luís Meyer, como discípulo de Espinoza, e o que interessa ao génio de Espinoza, é ter experimentado, na alegria e na tristeza, o poder e a impotência do seu corpo, e ter sentido, nessa força e nessa fraqueza, a servidão e a libertação da sua alma desejosa de salvação. Rubens não foi versado em medicina, e o mesmo sucedeu com Rembrandt. Passou-se o mesmo com Beethoven e com Mozart. Mas a plenitude de vida que Rubens experimentou no sentimento do seu ser físico foi a matéria esplêndida do sentimento que teve da magnificência das formas, das cores e da alegria do mundo. Ao passo que o sentimento de mediocridade física, que Rembrandt experimentou no constrangimento do seu corpo e do seu meio, foi como que a matéria sem brilho do sentimento que teve dos contrastes espirituais da luz, da incerteza das formas e da tristeza das coisas. Como não havemos de relacionar com a euforia de um Mozart, tísico, sem dúvida, mas que não sofria com a doença, a harmonia da sua obra e a graça serena do seu génio? E como não havemos de ver, no sentimento contínuo de uma inquietação mórbida do seu corpo, o princípio da harmonia tumultuosa de Beethoven, na expressão



do desespero e na ironia dum *scherzo* ou no hino à alegria? O facto de ter sofrido durante dez anos dos pródromos da paralisia geral era-lhe completamente desconhecido. Mas o que interessa à genialidade de Nietzsche é que tenha tido sentimento de uma evolução ilusória do seu mal e que tenha baseado, nessa consciência enganadora, o sentimento da sua doença e da sua cura espiritual. E por que motivo havemos de falar aqui de ilusão, se, na verdade, Nietzsche experimentou no seu corpo o que a sua obra exprime, se o bem-estar que encontrou em Sils Maria, depois de o ter procurado em Génova e em Nice, se afirmou verdadeiramente na sabedoria superficial de Zaratustra? Também não foi ilusão a tranquilidade experimentada por Espinoza, nos últimos dias da vida, com a experiência da união deífica; e, todavia, essa alegria do apaziguamento tinha, como conteúdo material, a euforia do tísico no último grau da ruína do corpo.

Assim, quer seja nos testemunhos directos, quer através dos indícios aparentes que interpretamos, o génio revela-se-nos como «poder do corpo», e não, mais simplesmente, como poderiam fazer crer as investigações habituais sobre a hereditariedade, como poder do cérebro. É isso, aliás, o que tínhamos o direito de presumir, quando verificávamos a relação que existia entre ele e a impregnação embrionária. Que esta realização do génio no próprio organismo não faça nascer em ninguém a ideia contestável de uma explicação materialista. O que aqui, verdadeiramente, se formula, é a ideia incontestável de uma relação essencial entre corpo e espírito. Pode dizer-se que a genialidade dos homens reside no seu corpo; mas essa genialidade do corpo

é objecto de um problema e não poderia resolver o problema que nós investigamos. É que o génio, coisa *singular*, tem o seu princípio na *individualidade* do corpo com o qual lhe relacionámos a origem. Seria precisamente necessário explicar, desde já, esse carácter individual, essa informação *singular* do corpo, pelo génio que nele se encarna.

### IV — Génio e nevrose

Nas análises anteriores, admitimos implìcitamente — demonstram-no múltiplos exemplos, como o de Ampère ou o de João-Jacques — as taras do génio. É por isso que, agora, devemos pôr-nos o problema da nevrose, a fim de verificarmos se constitui — sim ou não — para o génio uma condição necessária e, sobretudo, como alguns pensaram, uma condição exaustiva.

Reconheçamos primeiramente, e desta vez de maneira explícita, que devemos admitir as taras de que se tratava, e até — para considerar os factos em geral — uma espécie de loucura virtual nos homens mais geniais. Todos os que falaram de Sócrates puseram em evidência, nos seus actos, muitos indícios significativos a esse respeito. Nietzsche, para acusar esse promotor da «decadência» helénica, não precisou senão de utilizar o que os panegiristas desse promotor da sabedoria helénica lhe tinham transmitido. Lélut interpreta o famoso «demónio», que desviava o filósofo das acções perigosas, como uma verdadeira obsessão de ordem semialucinatória. Sabe-se que Sócrates, durante uma expedição militar, passou um dia inteiro, de pé e imóvel, a meditar sobre um assunto que o



preocupava. Alcibíades, no *Banquete* de Platão, insiste nas estranhezas do mestre. O que Xenofonte conta, nas *Memoráveis*, sobre os hábitos do filósofo, sobre a sua vida ociosa, sobre o hábito de fazer parar as pessoas que passavam para as doutrinar, conversando com elas, é, por vezes estranho. Se se estabeleceu a comparação entre Verlaine e Sócrates, principalmente por causa do rosto de um e de outro, pode comparar-se Sócrates com Verlaine, por causa dessa existência desordenada. Certamente, o mestre de Alcibíades não se entregava à bebida, como o amigo de Rimbaud; mas a faculdade — segundo se afirma no *Banquete* — que tinha de beber desmedidamente, sem que se sentisse perturbado, não será um facto extraordinário e quase anormal? Mesmo a sua dialéctica, capciosa e desconcertante, às vezes, sem qualquer finalidade, visto que, ao que parece, não constituiu, para ele, um jogo, não se nos revela, nesses limites, como que estranha ao bom senso? Pode patentear-se a confissão desse homem, dizendo que nascera com as tendências mais viciosas e que as tinha dominado à força de reflexão, para encontrar nessa confissão o indício de uma espécie de degenerescência. E, se considerarmos socrático o discurso que Platão atribui a Sócrates, em *Fedro*, sobre a embriaguês e o entusiasmo, será fácil descobrir nesses propósitos uma inclinação relativa para a extravagância. Recordámos, há momentos, alguns aspectos da vida de João-Jacques, que revelam nesse maníaco uma obsessão de ordem especial. Puseram-se em evidência, nesse amador de confissões francas, vários vestígios de mitomania, por exemplo, na anedota pouco verosímil da fita roubada, talvez mesmo na história dos filhos

que teria, propositadamente, abandonado. É incontestável — as relações com David Hume constituem, entre outras, uma prova — que esse homem virtuoso foi um perseguido sistemático. Quem não conhece a fórmula estranha que traçava em epígrafe das suas cartas, e que é um sinal de desequilíbrio mental? Que Beethoven não foi muito são, todos os biógrafos estão de acordo; há indícios mais graves, a este respeito, que as abluções imoderadas, prejudiciais ao pavimento de madeira do seu quarto, e que tanto desagradavam à sua hospedeira. Ele próprio tinha consciência — e as cartas que escreveu confirmam-no — da desordem do seu pensamento. Não teve crises de desespero absoluto? Não pensou no suicídio? Esse outro Alemão — ou Flamengo — genial. Schopenhauer, que apresentou a si mesmo, com tanto vigor, o problema da relação entre génio e loucura, também deu, na sua vida, muitas provas de obsessão e de estranheza. Conhece-se o terror mórbido de que deu provas durante uma epidemia de cólera. Parece que foi tão maníaco de hábitos como Kant, seu modelo filosófico. Nas diatribes raivosas contra os «três sofistas» do pensamento alemão, na tentativa falhada de *privat-dozent*, nas cartas a Campbell a este respeito, adivinha-se como que um acesso de loucura da perseguição. As extravagâncias de Hoffmann, as suas alucinações visuais e auditivas, são facto muito conhecido. Sabe-se, igualmente, como foi estranha a vida de Edgar Allan Poe, alcoólico, visionário, meio doido. Aquele que tornou Poe, pelas suas traduções, glorioso em França, o grande poeta Baudelaire, não foi, desde a infância, um desequilibrado impulsivo, excessivo nos ódios e nas suspeitas? Não foi, mais tarde, um



semi-impotente, procurando sensações anormais, violento e quase sádico na sua brutalidade? Não foi, no fim da vida, paralítico geral, demente completo, capaz apenas de algumas interjeições grosseiras? A irrealidade do mundo em que se refugiava Gerardo de Nerval, devaneio contínuo de que *Aurélia* é a expressão evidente, essa loucura que o levou à casa de saúde do Doutor Blanche, essa obsessão da fuga que o conduziu, verosìmilmente, ao suicídio da rua Lanterne, são outros tantos factos probatórios e célebres. Dostoïewsky foi, certamente, epiléptico; e, se não se confirma que tenha perpetrado, no decurso dos seus ataques, os crimes de que se acusa, em particular a violação de uma rapariguinha que confessou, parece, a Tourguéniew, é incontestável que levou uma vida inquieta e incoerente, e que as personagens das suas narrativas derivam efectivamente da sua extravagância pessoal. Evocou-se, atrás, a doença de Nietzche e as ilusões que experimentou sobre a evolução da sua saúde. Aceita-se desde há muito que contraiu a sífilis e que terminou, tal como Baudelaire, com paralisia geral e em demência completa. O *Ecce Homo*, contemporâneo da eclosão definitiva da perturbação mental, é muito significativo acerca da auto-sugestão de poder, habitual nos doentes do género. Conhecem-se as imagens mentirosas que, nessa época, forjava em Turim, a respeito da pretensa magnificência das suas refeições baratas. Ora, não poderíamos encontrar o indício da instabilidade de espírito, que deveria encaminhá-la para incoerência final, a partir dos anos de Bâle, das visitas a Triebschen e do entusiasmo desiludido de Beirute, e da ruptura quase contraditória com Ricardo Wagner?

Acabámos de citar homens cujo desequilíbrio não oferece qualquer dúvida. Há outros cuja anormalidade é menos evidente, mas que, nem por isso, deixam de apresentar perturbações enormes, anomalias significativas. Aludimos a alguns deles, quando se tratava de singularidades cenestésicas. S. Paulo foi, parece, glossólalo, visionário, sujeito à ilusão do êxtase corporal. Alucinado auditivo, tanto quanto visual, como testemunha a sua revelação famosa no caminho de Damasco. Pode mesmo suspeitar-se, nesta época, sem que, aliás, o possamos provar, de um ataque de epilepsia. O que é certo é a obsessão de Jesus crucificado que o perseguia neste momento de crise, e vestígio mental que determinou, assim, a conversão, aparentemente súbita, do perseguidor. Não foi ele perseguido, durante toda a carreira de apóstolo, por esta imagem do Crucificado? Indicam-no as suas cartas. Que significa precisamente, aliás, esse aguilhão da carne, de que se lamenta, e que o impede de vangloriar-se? Obsessão de ordem genésica? Perturbação de ordem motora? Em qualquer dos casos, nevrose. Santa Teresa, também, foi uma nevrótica. Já, atrás, falámos do seu vómito periódico, dos êxtases com diminuição progressiva da motilidade e da temperatura. Convém, igualmente, notar as suas alucinações auditivas e visuais, ora bem localizadas, ora tão imprecisas em situação e em aspecto, que as considera imateriais. Tal conjunto de sintomas fazia com que a considerassem histérica, na época em que os patologistas afirmavam a realidade da histeria; e o Padre Zahan, religioso muito ortodoxo, que de modo algum duvidava dos dons sobrenaturais da Santa, adoptara essa opinião. As singularidades de Miguel Ângelo, a nevrose de isolamento que está no princípio do seu orgulho, o quase delírio de perseguição que o torna tão desconfiado, a violência do seu carácter: tantos outros sinais de nevrose constitucional. Juntemos a tais sintomas as anomalias de ordem sexual, as aparências (sem dúvida, inexactas) que o tornaram suspeito de sodomia, ou, pelo menos, de tendência para a sodomia. E é uma aparência análoga que se desprende da obra de Leonardo, do aspecto ambíguo do seu Baco, do seu João-Baptista, do S. João da *Ceia*, dessa obsessão perpétua do Andrógino, do desprezo, evidenciado nas observações e esboços do *Tratado da Pintura*, pela união do homem com a mulher. Extravagância, também, a sua caligrafia deitada. O que há de enigmático nas suas figuras, se pusermos de lado toda a literatura contestável, não derivará de uma nevrose natural, tal como intelectualidade excepcional que tão diferentemente põem em relevo os seus dois exegetas espirituais, Barrès e Valéry? Esse outro intelectual ímpar, Renato Descartes, teve arrebatamentos, revelações sensacionais, como atrás se indicou. Não haverá qualquer anomalia, qualquer coisa de excêntrico, nesse gosto extremo pelo isolamento e pelo segredo, que o perseguiu sempre? Ainda jovem, desaparece repentinamente, quando habitava Paris, e esconde-se dois anos (conta-nos Baillet) numa casa do bairro Saint-Germain. Mais tarde, toma gosto pela vagabundagem, emprega-se para mudar de país, vai da Alemanha à Boémia e da Boémia à Holanda. As razões de saúde que alega serão suficientes para explicar a renúncia à França e a Paris, a instabilidade das estadias sucessivas na Holanda, ora no «isolamento» de Amsterdão, ora

no isolamento dos campos? Parece haver nele inquietação sem fim, incapacidade de fixação. E o seu humor desconfiado não será sintomático nas controvérsias? Não se incompatibilizará com os discípulos mais zelosos, como Regius? A própria discussão com Schoock não será um indício da mania de perseguição? A última viagem à Suécia não será como que o episódio supremo da sua tendência para a fuga e da sua instabilidade congénita? Há alguns pormenores que nos obrigam a meditar, como o gosto estranho pelas mulheres estrábicas, que confidencia à Princesa Palatina, e que julga explicar suficientemente com uma paixoneta de infância. Notaram-se, atrás, as singularidades de Pascal e as de Ampère. Poderíamos citar ainda as anomalias de Voltaire, a «febre» constante que denuncia, as extravagâncias na corte de Frederico, a dissimulação que nele excede as exigências da segurança. Até os gestos repugnantes que a lenda, falsamente, lhe atribui no leito de morte, não traduzirão, à maneira de caricatura, a estranheza dos seus ditos de espírito, da sua imaginação, das suas atitudes? O brilho célebre dos seus olhos, e até só o aspecto do seu corpo «febril», tudo isso, tal como a agitação sem tréguas da sua vida, sugere a ideia de nevrose. Nevrótico também, mas de outra espécie, esse Napoleão genial, cujas taras, desde a expedição ao Egipto até aos últimos dias do Império, foram pacientemente coligidas por Taine. Impulsividade irresistível e sem se preocupar com o escândalo, como em certo episódio de súbito capricho amoroso imediatamente satisfeito. Falta de domínio, não obstante a força de vontade de que se tornou símbolo, mesmo na anarquia das funções fisiológicas



que, em geral, mais fàcilmente se governam: os calções de casimira do Imperador conservam o vestígio odorífico dessa anarquia. Por conseguinte, será explicar mal os seus furores célebres ver neles, apenas, como fez Vigny, em *Servidão e Grandeza Militares*, o artifício de um «comediante». Mas não haverá, nestas marcas de um temperamento instável, a indicação do próprio princípio das imprudências e da ruína, da loucura da guerra de Espanha, da incoerência da guerra da Rússia, dos erros de Waterloo?

Taras evidentes nesses homens superiores, e cuja correspondência se encontraria noutros, como Rimbaud, Verlaine, e, nos nossos dias, Marcel Proust. Bastarão, por mais *singulares* que sejam e mais características do indivíduo genial, para nos dar conta do seu génio? Lombroso acreditou-o, e, sem dúvida, também Max Nordau. Não foi o alienista de Turim que pensou em reduzir a genialidade a uma degenerescência superior da forma epileptóide? De tal modo que foi necessário descobrir essa forma até naqueles em quem a sua existência se não suspeitava, e que uma lenda, baseada apenas num erro, pois Pascal desmaiou, certo dia, de fadiga e de mal-estar, depois de ter discutido em vão com Arnauld, fez de Pascal um epiléptico. Pelo facto de Dostoïewsky ter sofrido desta doença, não se segue que dela tenham sofrido também Leonardo ou Miguel Ângelo. Aliás, mesmo desprezando o carácter restrito da fórmula, a explicação do génio pela nevrose é, na verdade, demasiado simplista. O psiquiatra que a aceita, é obrigado a considerar «superiores» os «degenerados» como um Beethoven, ou até um Pascal e um Sócrates. E não nos levará a acredi-

o que constitui a própria natureza das coisas, a sua impotência para se despreender da sequência do tempo e da história do futuro. O que faz a sua força prática e opõe a sua prudência à extravagância dos excêntricos é a precisão da sua memória que lhes assegura a continuidade da experiência e da acção. Nos homens de génio, pelo contrário, tal como nos doidos, a intensidade da intuição, que faz com que se ocupem exclusivamente da coisa a que se dedicam, anula a memória do passado, tornando-os incapazes desse ajustamento exacto à sequência do que se considera real. Daí as extravagâncias que se notam nuns e noutros, a sua inadaptação análoga, a confusão que neles confirmamos. Esta exegese de Schopenhauer permite conceber a identidade de aparência e a distinção de princípio entre o doido e o homem de génio, e manter num e noutro, apesar da diversidade de efeitos espirituais, a unidade primordial da nevrose. Mas, porque relaciona esta anomalia original com uma condição puramente psicológica, arrisca confundir uma situação de facto, muito especial, com uma condição universal, e despreza o que há de fundamental na individualidade do génio, quer dizer, o sentimento próprio do corpo e das taras que o afligem e singularizam. Sob a denominação indeterminada de loucura, o que Schopenhauer indica é apenas a demência, que faz desvanecer o passado do doente e o absorve na obsessão de um instante não situado e desprovido de significação. Entre esta indigência da ideia fixa e fechada e a riqueza universal da intuição genial, não há analogia verdadeira. Essa «eternidade» que se atribui a uma tal visão das coisas na sua essência, ou, como o próprio Schopenhauer diz, na sua «ideia»,



é completamente diferente, pelo seu valor, desse abismar-se num instante que aniquila o alienado absoluto. De resto, esta redução da loucura ao esquema puro da demência, é arbitrária; e é por isso que o filósofo que a formula, mas que não a analisa, pode, fàcilmente, descobrir vestígios de intuição genial em doidos que escapavam a esse quadro restrito. Mas, sobretudo, é inexacto declarar sem memória, e sem memória expressa, os mais significativos homens de génio. Como explicar essa falha sistemática num Pascal, que declarava nunca esquecer o que pretendia fixar? Um Goethe, se mistura *poesia* e *verdade*, na mesma narrativa fiel à sua natureza, tem consciência da mistura, e não esquece coisa alguma, na idade das recordações, da sua juventude de inexperiente e da sua infância decisiva. Um Nietzsche perderá, na hora da loucura autêntica, quer o sentimento de si mesmo, quer a memória da sua evolução interior. Mas ressuscita maravilhosamente, nos dias conscientes de Zaratustra, a sequência das experiências espirituais que amadureceram não só a visão penetrante da Águia simbólica, mas também a prudência comedida da Serpente que reflecte a sabedoria da sua doutrina. Como poderemos negar a memória, a mais nítida e escrupulosa, a um Ricardo Wagner, cuja vida inteira, do recitativo de Tannhaüser ao triunfo de Bayreuth, foi a longa realização do mesmo propósito dramático e que sabe, numa página célebre das suas *Recordações*, evocar para si mesmo, com o pormenor exacto de uma emoção sobrevivente, a aparição imprevista do *Encantamento de Sexta-Feira Santa?* Mas, sobretudo, seria absurdo negar a memória, a mais integral e mais sintética que jamais houve, a esse Marcel Proust,

cuja obra inteira, votada à investigação sem esquecimento algum do «tempo perdido», não é mais, de um extremo ao outro, através das ressurreições fragmentárias que distinguem e através dos gestos simbólicos que agrupam e identificam os análogos de que descobrem e põem em relevo a essência típica, não é mais que a eternização singular e unitária do «tempo reencontrado».

Diferentemente dessa exegese idealista, e de acordo, neste ponto, com a interpretação do psiquiatra turinês, convém, consequentemente, a uma psicologia exacta, fundir intimamente a originalidade espiritual do homem de génio com a realidade concreta do génio que o condiciona. Mas não será a uma lei abstracta e comum da nevrose que irá referir-se aqui a sinceridade do psicólogo. É a individualidade irredutível da nevrose determinante que será para ele, de cada vez, melhor que o símbolo ou a ocasião, a própria matéria da individualidade múltipla do génio. Sem ela, que chamamos anomalia e que é princípio, um Pascal, ou um Dostoïewsky, ou um Nietzsche, não mais que um Sócrates, um Leonardo, ou, então um Beethoven, se não sentissem o seu ser do modo que o sentiram, não seriam já o que são. Mas o facto de um nevrótico vulgar possuir o sentimento das suas taras e sofrer ou desgostar-se com isso, essa consciência do que é, verdadeiramente, anomalia pura e insignificante de um «degenerado» sem valor, não fará desse doente indiferente a réplica de um génio ímpar. Porque dessa nevrose constitutiva e essencial que estabelece a singularidade dos Pascal ou dos Beethoven, é preciso considerar não apenas a forma e a evolução físicas, mas ainda a intelectualização incomparável e a espiritualização inimitável que são a marca do génio desses homens superiores. Não é o facto grosseiro da doença constitucional, que lhes atormenta o corpo, que os consagra e «sublima», mas, precisamente, o próprio poder desse corpo genial, sem o qual não poderia produzir-se o poder criador que faz com que os consideremos génios. «Ninguém soube até agora», escrevia Espinoza, «até onde pode ir o poder do corpo». Porque ele atribuía verdadeiramente, a cada corpo, a virtude inerente e decisiva de uma ideia muito singular. E o facto desta virtude se modificar no decurso da história individual, desfigurando o indivíduo superior, que ela reduz à proporção de um doente impotente, comprova-o a própria involução de Nietzsche, se compararmos o que foi, antes e depois do desaparecimento do génio que possuiu e perdeu um dia. O *Ecce Homo* é como que o ponto culminante e o limite bem marcado dessa grandeza perecível. Por isso, não devemos confundir esse doente, que teve o poder do seu tipo próprio, com os doentes cuja analogia nos ilude. Nem toda a paralisia geral é genial, como a sua, num momento soberano da sua marcha inevitável. E isso não será repetir, dando razão, neste ponto, ao idealismo de um Schopenhauer contra o materialismo de um Lombroso, referindo-nos, talvez, à intuição metodológica de um Cournot, assim como à ciência informada de um Claude Bernard, que a própria constituição do corpo a que nos referimos, e a do dinamismo que lhe reconhecemos, são o objecto de um problema, e que esse problema é de ordem *psicológica*?

## V — Génio e Psicanálise

Falámos, em tudo isto, de uma força do corpo de que o indivíduo genial teria sentimento, e de perturbações que, sem dúvida, transforma, por uma espécie de «delírio de interpretação», mas cujo conhecimento, pelo menos obscuro, lhe não falta. Mas, se o «mistério do corpo» ocupa tal lugar, e decisivo, na história dos homens de génio, parece que seremos levados pelas observações precedentes a admitir nessa história certos acontecimentos, ou certas taras, que não suspeita, ainda que com elas sofra, ou que o façam agir, o sujeito em que tais acidentes se produzem. O termo «acidentes» será muito exacto? Trata-se de preferência, ao que parece, de tendências mestras que o orientam sem ele saber, desde a infância, e de perturbações secretas que disso derivam — secretas até para ele — quer dos sentimentos, quer dos instintos. Bem melhor, talvez, que a análise preconcebida e materialista dos Lombroso e dos Binet-Sanglé, a psicanálise freudiana, largamente concebida, e não sistemática à maneira do seu produtor, poderia contribuir, na sua medida, para a compreensão do génio. Não tem ela, a título experimental e para dar conta dessas influências secretas, a sua teoria, tão positiva a despeito dos maníacos do reflexo puro (francês ou americano), da regressão pessoal? E não pode ela explicar, em parte, essa espiritualização de taras orgânicas, sem a qual as criações de um Rousseau ou de um Verlaine seriam inconcebíveis, pela sua teoria da sublimação, tão conforme à génese histórica das obras de arte? De uma maneira geral, não



realiza, com a exactidão de um método científico, essa transformação simbólica, de que a invenção genial nos oferece o tipo e a loucura vulgar a simples caricatura? Falávamos, atrás, de uma aplicação larga, e não preconcebida, dos processos psicanalíticos. É bem evidente que, numa interpretação desse género, a forma sistemática melhor conhecida dessa psicologia nova desempenhará, nos seus limites, um papel inevitável. É impossível — e o próprio exemplo de Rousseau ou de Verlaine e, sem dúvida, o de Marcel Proust ou de André Gide, comprovam-no — que o *líbido* não esteja no princípio de uma multidão de criações espirituais. Freud, preso a este modo de exegese, esboçou, ele próprio, de forma bastante grosseira e arbitràriamente, uma elucidação desta ordem, a respeito da inspiração constante de Leonardo da Vinci. Teve, para isso, de considerar habituais e quase normais certos desvios eróticos. Poder-se-ia, de maneira análoga, dar conta da feição do génio de Marcel Proust, por intermédio de certos gostos especiais que atribui à sua Albertina ou ao Sr. de Charlus e que, nas palavras, ou até nas reticências dessas personagens meio fictícias, aparecem quase como regulares. Tais generalizações seriam inexactas e não exaustivas. Mas, por mais original e preconcebida que seja, no ensaio de Freud, a interpretação obscena do sonho de Leonardo, esse método de análise do sonho seria, mesmo assim, fecundo para quem quisesse apreender, nas suas expressões involuntárias e ocultas, tanto mais ingénuas e significativas, os caracteres de cada génio original. Quanto não seria instrutivo, em vista à compreensão de um Pascal, um estudo psicanalítico dos sonhos nebulosos a que faz alusão e desse deva-

encare o progresso da explicação científica. Não foi, como Cournot o mostrou, a coincidência, no espírito do geómetra, do encadeamento das razões *a priori* e da exactidão gradual das verificações experimentais que formou o carácter próprio da Matemática positiva? E Kant não tinha insistido na felicidade dessa coincidência inesperada, quando celebrou o mérito de um Tales problemático, o primeiro dos Helenos a quem ocorreu a ideia de introduzir, da sua lavra, nos factos verificáveis, a proporção que importava descobrir? Ora não foi de um encontro análogo de duas linhas de pensamentos que proveio, ainda entre os Gregos, a astronomia matemática, se a representação das mudanças de posição dos corpos celestes pelas modalidades do movimento circular resulta, evidentemente, de um tal concerto de noções transponíveis? O que Képler, mais tarde, imaginou, para melhor dar conta das aparências sensíveis e «salvaguardar», na medida das suas possibilidades, «os fenómenos», é muito significativo desse processo afortunado, se for verdade que a teoria das dezassete curvas, que o esforço especulativo desenrolava no seu espírito, desfilou no seu sonho de investigador, prendendo e libertando, alternadamente, a visão sensível dos movimentos planetários, até ao encontro, que pareceu decisivo, da série de posições no campo da luneta e da série de pontos de referência na génese contínua da forma elíptica. E foi exactamente da mesma maneira que se gerou, no espírito de Descartes, uma geometria nova, se o desenrolar das equações algébricas veio a unir-se na sua meditação, afortunadamente, ao nascimento múltiplo das curvas, produzindo, com este encontro, um simbolismo recíproco.



Mas, quer Snellius o tenha, ou não, ultrapassado nessa «fortuna» comparável, foi por um encontro análogo de noções diversas que a marcha entrecortada das aparências luminosas, através dos meios de natureza diferente, pode coincidir tão exactamente com as medidas teóricas da trigonometria. E que sequência de encontros férteis nesta conformidade sucessiva dos círculos crescentes da água remexida, das ondas progressivas do ar sacudido, das ondulações que se alargam no éter agitado, de todo esse jogo de impressões e de imagens de direcções distintas, com a amplidão do som, a propagação da luz, a difusão electromagnética, a irradiação das energias secretas! Não seria também o encontro no pensamento de Darwin das modificações felizes, que os criadores trouxeram às raças de cães e cavalos, com a imagem das variações por que se distinguem espontâneamente as espécies vivas, que determinou no seu espírito — síntese feliz e fecunda — a ideia simbólica da selecção natural? Seja qual for a ciência de que se trate, abstracta ou votada à intelectualização do facto, será sempre com essa coincidência imprevista das noções permutáveis que se relacionará o avanço genial do nosso conhecimento.

Se uma «fortuna» desse género é visível no labor e na invenção do sábio, quanto o não será mais nos achados e surpresas do artista! Porque, mais evidentemente ainda que a ciência, que tem o aspecto de uma progressão explicável, a arte, sob as suas diversas formas, é sempre invenção original e novidade irredutível. Quando uma imagem penetra outra imagem no pensamento inovador, e surpreendente, do poeta autêntico, esse encontro é, precisamente, a origem real de um simbolismo genial e de

uma beleza desconhecida. Mesmo se o encontro feliz é de qualidade trivial, e que o achado lírico não faça mais que transfigurar uma notação prática transformada em trocadilho, a harmonia repousante de «Jérimadeth» nem por isso deixará de ser uma das belezas serenas de *Booz Adormecido*. Mesmo que um filisteu, incapaz de compreender o pensamento estilizado, considere ridículo o Job dos Burgraves «de pé na sua montanha e na sua vontade», esse encontro e essa fusão das imagens da altura física dos cumes e da ideia da elevação moral do querer nem por isso deixará de ser bela para o perito. Mas toda a metáfora, tão essencial à arte, qualquer que seja a arte, não será coincidência de pensamentos que diferem entre si, que não há lógica alguma que possa provocá-la por necessidade de conexão com o acaso feliz dessa interferência? Analogia, é verdade, entre essas imagens que se correspondem. Mas essa analogia não provém da invenção que transpõe mùtuamente tais imagens que diferem? E, para que elas se mostrem transponíveis na unidade do sentimento, não será indispensável que, primeiramente, se cruzem nessa alma que as sente e as combina? Diremos, sem dúvida, que essa alma de artista é genial e rica, na medida desse poder de fusão sentimental. Mas não será subentender que a sorte dessa alma deriva, precisamente, do facto de ser lugar de encontro inesgotável de impressões inúmeras e singularíssimas? No próprio pintor, se for de qualidade perfeita, é pelo encontro primário que a qualidade da forma se ajusta tão exactamente à da cor, porque forma e cor são aspectos distintos da natureza, e o dom do colorista é muito diferente do dom do desenhador. E concordaremos, sem dúvida,



que o «tema» do quadro não tem, geralmente, mais importância que o assunto da melodia ou, talvez, também do poema. Mas a forma e a cor «significam» qualquer coisa, tanto quanto a sequência sonora do melodista ou a sequência verbal das imagens do poeta; e o que significa essa expressão contínua é a sequência interior do sentimento que se desenvolve e se gera de maneira rítmica. O próprio arabesco, musical ou plástico, corresponde a um sentimento da alma, porque estimula uma harmonia e satisfaz uma espectativa. Quer dizer que toda a obra de arte, linha, ou cor, ou som, ou, então (e por toda a parte, talvez) movimento, implica uma metáfora múltipla, um simbolismo essencial. Ora, essa correspondência do estilo com o sentimento imediato não derivará, no artista, assim como no perito, de uma coincidência destas dúas ordens, de um encontro de duas experiências? Coincidência muito simples, julgar-se-á, se for próprio da emoção encarnar-se nos gestos exteriores do mesmo modo que nas reacções viscerais e se, de uma à outra dessas «expressões», houver equivalência. Mas a conformidade estrita do gesto com a perturbação das vísceras não é regra; nisso, haveria já, no indivíduo bem dotado, a interferência que precede a concordância. Pois que é do gesto estilizado, plástico ou sonoro, que tratamos aqui, e não da exteriorização bruta. Ora essa estilização exprime já uma ordenação provada, uma necessidade de harmonia; supõe, por consequência, o encontro, na alma do artista que inova, quer do gesto puro, quer do sentimento que a estilização vai satisfazer. Aliás, o sentimento de que se trata e que a beleza encarna em imagens sonoras e plásticas, não é aquela emoção grosseira

que o filisteu sente. É riqueza ordenadora, inteligência concreta e viva, multidão concertada das impressões que se reflectem e se adaptam, paz espiritual que se conhece e se possui, compreensão delicada e sem provas da relação entre as essências que se recusa a unir, com aquela união que é prova original, a estupidez dos profanos de visão simplista. Riso imbecil daquela mulher de «bom senso» que censura pela sua quimera absurda o poeta João Lahor, porque pôs em ritmo a «tristeza das coisas» e atribui à pedra «que não vive» o desejo de frémitos iguais ao do carvalho, ao carvalho «que não sente», o desejo de saltar como o cervo, ao cervo «que não voa», o desejo de subir como a águia às fontes da luz, e, sem dúvida, ao homem que «é criatura», o desejo de se igualar a Deus! Não será que se tornou indispensável, para que o artista fosse capaz de executar a sua obra, que todas essas linhas distintas do pensamento e do sentimento viessem a interferir na experiência unitiva do concerto genial?

Interferência inevitável, e que ninguém poderá desconhecer, no avanço de todas as técnicas, se é verdade que estas nascem sempre da ocasião. Foi por encontro, num pensamento vigilante, da necessidade dos homens e da faísca que jorrou de um choque, que Prometeu descobriu o fogo para benefício da raça humana, quer dizer (segundo a interpretação positiva do mito famoso) que apareceu num espírito genial voltado para o prático a ideia do primeiro isqueiro. E foi a coincidência, numa espécie de sonho prático, do desejo humano de escapar ao peso, da observação do bater das asas no voo dos pássaros, e dos teoremas familiares da mecânica, que esboçou nas notas ilustradas de Leonardo o esquema primário do avião futuro. O facto da noção obsidiante dos apetites vir cruzar-se com a linha dos conhecimentos, com a dos recursos que já funcionam, com a das anotações que dia-a-dia se fazem, e de tudo isso se amalgamar e ajustar felizmente, depois de muitos encontros infrutuosos e de insucessos do desejo, eis a história de toda a invenção de maquinismos novos, quer se trate do fermento primitivo, dos engenhos desconhecidos que erigiram os alinhamentos megalíticos, do moinho de vento e do moinho de água, do carrinho de mão e da carroça sem taipais que se deve a Pascal, do tear de Jacquard, dos aparelhos eléctricos mais recentes. Anedota típica e simbólica, quer seja verdadeira ou controversa, a das rãs de Galvani, que estão na origem das pilhas de Volta. O que difere, consoante a habilidade ou o maquinismo se mostrem simples ou complicados, é o número de linhas que desse modo se cruzam e a riqueza de elementos de cada uma delas. Mas, complexo ou simples, todo o êxito da habilidade humana, genial pelo que tem de invenção, provém de uma «sorte» e de um encontro.



E é ainda por meio de encontros que produz a sua obra a genialidade, muito pessoal e de inspiração autónoma, dos heróis e dos apaixonados. Porque não há heroísmo sem obstáculo nem perigo, nem há paixão grande que viva sòzinha. Triunfo ou derrota são denominações exteriores e que indicam o juízo dos profanos. Na alma do herói, a ideia viva da derrota, que o destino lhe impõe e que é como que destrutiva do seu querer, encontra-se em contacto com a ideia enérgica da vitória que decide a sua vontade, que é o seu próprio ser, e que é

Certamente, os encontros frutuosos de que fala nestes versos ultrapassam o domínio das puras consonâncias verbais e é no acaso da sua «floresta sensual» que recolhe, por toda a parte, os «oráculos do seu canto». Mas, para este técnico do verso, as sugestões verbais que derivam da técnica concertada têm uma eficiência incomparável. Uma palavra que acode à rima, sem que a desejássemos, traz consigo um campo de ideias ou de impressões que se não previam e que de modo algum provêm de uma intenção primária e pessoal. É verdade que, pelo verso anterior, se estabelecia uma tendência e que essa tendência conduziu à palavra pelo som da qual se evoca a outra palavra. E eis aqui um dos fragmentos da teia «espiritual» estendida pelas «aranhas secretas» e cujos «fios ténues» oferecem à autonomia aparente do investigador atento a ajuda de «preparativos trémulos». Mas essa teia estendida só poderá servir o poeta, se o poeta a «desfizer»; ou antes, desfar-se-á por si mesma, apenas pela exigência de um análogo verbal, graças ao qual se oferecerá uma nova tendência, que vem combinar-se com a tendência anterior. Independentemente da consonância, a regra que determina o poema, a própria lei do ritmo que lhe define a qualidade, verdadeira «teia» de espera, mas que o querer próprio do artista não afeiçoou, pois que o aceita segundo a sua natureza, eis o que vai medir aquilo a que chamamos invenção e que, por conseguinte,

olhares... Cada folha oferece-me uma fonte complacente onde bebo este leve sussurro... Tudo, para mim, é polpa, tudo é amêndoa. Cada cálice me pede que aguarde o seu fruto.



novamente provém de circunstâncias fortuitas. Falamos de inspiração pessoal e entendemos, infalìvelmente, designar com este vocábulo o «sopro» cuja amplidão é testemunho do poder do poeta inspirado. A essa inspiração original, nada, a não ser a natureza, daquele que se exprime, pode impor a lei de uma medida. E eis de novo aqui, por conseguinte, o esforço de persistir no ser que não envolve nenhuma duração finita. Onde está a medida imposta dos *Magos* de Hugo, ou a das *Novissima Verba* de Lamartine? Ignoramos, por conseguinte, que a amplitude desse sopro pode ser fixada por uma lei caprichosa e rígida que se impõe antecipadamente, e que certo número definido de palavras constituiu, por imperativo do editor, o desenvolvimento possível de *Eupalinos?*

O acaso puro, e não o poder misterioso do espírito vigilante, dominará, por conseguinte, a arte, seja ela qual for, e, principalmente, a grande arte. Marcel Proust escrevia, muito antes de Valéry publicar as próprias notas, nas primeiras páginas do seu livro *Du côté de chez Swann:* «Os bons poetas a quem a tirania da rima obriga a descobrir as belezas máximas». Quer dizer que o poeta medíocre é o seu próprio guia e que lhe pertence a «sequência» das suas invenções? Não. O artista sem valor, tal como o de menor valor, é impelido, tal como o grande artista, pelo poder fortuito das ocasiões; mas o verdadeiro talento, e aquilo a que chamamos génio, encontram-se nesse mesmo ponto em que um poder superior do acaso se torna habitual. Certamente, é duvidosa a anedota, contada por Valério Máximo, de Apeles que, arremessando, encolerizado, o seu pincel à figura imperfeita do cavalo que pintara, viu,

surpreendido, a boca do animal cobrir-se da espuma que o seu esforço voluntário não pudera conseguir. Mas, embora duvidosa, ela é simbólica e verdadeira. O músico, não menos que o poeta ou o romancista, dependerá das circunstâncias. É ao abrir a janela da varanda que dá para os prados, que Wagner ouve ecoar o sortilégio do Redentor. Não foi a audição de um natal provençal que deu origem, na *Arlesiana* de Bizet, à orquestração da Marcha dos Reis? Foi o acaso de um capricho que, segundo o testemunho de Berlioz, lançou, no meio da *Condenação de Fausto*, uma marcha húngara. E o despotismo da simetria não será tão fecundo em achados (não nos atrevemos a dizer «surpresa»), quando se trata da disposição arquitectural, como o da consonância das palavras, quando se trata do encadeamento poético das ideias?

Falámos apenas da própria ordem que tão felizmente se origina no acaso das circunstâncias. Porque, se pudéssemos aperceber-nos do que se passa no espírito do poeta, do literato, do artista, seja ele que artista for, e não, simplesmente, da estrofe concluída, da música de acordo com as regras, do quadro executado, da frontaria edificada, dar-nos-íamos, então, melhor conta de todas as quebras de sons, de linhas, de pensamentos, que se produzem sem lei interna, por capricho absoluto, por divagações de modo algum reguladas, e que constituem o acontecimento impessoal e confuso a que chamamos, por síntese cómoda, esse «espírito». Na verdade, todas as ideias, para dizer melhor, todos os possíveis, interpenetram-se por casualidade radical, e é por selecção e arranjo ulteriores que devem atingir esse resultado ordenado. Convirá mesmo falar de uma



ordenado, fosse ela apenas ulterior, e de um *resultado* que implicaria a sequência de um intento que se teria desejado? Ou não será antes acaso essa libertação, exteriormente a um acaso infinito, desse conjunto que parece regulado? De tal modo que o poema publicado pelo autor será como que tirado à sorte entre a multidão indistinta dos esboços de poemas que não ofereciam essa coerência relativa. Os esboços de sonetos que se encontraram nos projectos de Herédia, demasiado esquemáticos já para nos dar a imagem sincera dessa digressão imanente, revelam-nos, todavia, se os compararmos com os sonetos concluídos (e, às vezes, *característicos*) dos *Troféus*, uma concebível tendência para essa invenção inconsistente e desconexa. Melhor o demonstram ainda certas variantes, que se publicaram, de Hugo, de Gautier, de Baudelaire. Mas todas essas flutuações são canalizadas segundo a ordem de um ritmo, e é, sem dúvida, muito mais completa a desordem efectiva do pensamento. Inútil, mesmo, limitarmo-nos ao que se chama a «invenção» do artista. Qualquer pensamento, seja requintado, seja vulgar, derive da técnica, da ciência ou da filosofia, oferecerá, se podermos apercebê-lo à nascença, essa desordem sem finalidade e essa digressão sem regras. Valéry nota a esse respeito, no já citado *Caderno B*, o facto constante dessa divagação inata: «Pensar?... Pensar é perder o fio das ideias». Fórmula completamente oposta à que adoptaríamos para descrever o pensamento metódico. Mas esta anotação oposta exprimirá a aparência, e como que a máscara do «curso» real e secreto do pensamento que «chega». É pela impotência de transcrição que esquematizamos exteriormente, por ficção inevitável de

uma «sequência» irreal a que nos obriga aquilo que é para um Nietzsche o maquinismo de falsificação mental. O «Cogito» cartesiano passa por ser a quinta essência lógica do pensamento natural. Representa uma coisa muito diferente na crítica de Valéry: «Que é o Cogito? Senão, quando muito, a tradução de um estado intraduzível?» O acaso interior é tão radical que a própria noção de *pensamento* designa já como que um arranjo artificial, sob o qual se disfarça um acontecimento autêntico. Aquele que «pensa» por definição, e a quem, por isso, chamamos filósofo, não é mais, talvez, que o lado exterior de uma «corrente» mental ingénua e inconfessada: «Se, quando o pensamento fala do ser — etc. — víssemos exactamente o que pensa nesse momento, em vez de filosofia, que encontraríamos?».

Desordem, divagação, acaso absoluto, incoerência, estado que adivinhamos no pensamento que se chama racional. Mas, quando se trata do pensamento emocional, «que é sem regra», a confusão, longe de ser necessário adivinhá-la, será, exteriormente, muito visível, evidente «por sentimento» naquele que experimenta a emoção. S. Paulo faz de teólogo nas *Cartas* apostólicas. No caminho de Damasco, epiléptico ou não, obsidiado pela imagem do Crucificado que perseguia, é uma vertigem que desfaz, ao acaso, a lei da sua primeira fé. Se desconfia, talvez, dos glossólalos, participa nas «carismas», efusões puras e sem ordem nem querer. Certamente, «vê através do espelho e no enigma»; mas o que ultrapassa essa visão, que é ordem à nossa medida, é a caridade, que «não é ambiciosa», nem sequer de razões, que «não procura», nem sequer,



a sua lei própria, que «não pensa o mal», nem, por conseguinte, o bem. Caridade que é de Deus, não ajustada a nós e metòdicamente formada, mas «difundida pelo Espírito nos nossos corações». E a ciência, que é ordem — embora imperfeita — e método, será destruída um dia, «quando vier o que é perfeito». Por conseguinte, esse perfeito que o amor pressente com a sua desordem, não tem medida nem ordem, e a visão «frente a frente», que a fé espera, já não será ciência construída e intencional mas abdicação amorosa e divagação em Deus. Não será esse «esvaziamento» do pensamento ordenado que é preludiado pelo arrebatamento para o terceiro céu do homem em Cristo e pela audição, corporal ou não, das palavras secretas e paradisíacas que não é permitido ao homem repetir? Mas não será ainda divagação do amor, e mais evidente até que a do Apóstolo, o delírio do monge da Imitação, «grande clamor aos ouvidos de Deus»? Pura efusão que exclui todas as leis, excepto a do amor, que é sem medida nem razão ordenadora: «Dilata-me no amor, a fim que eu aprenda a sentir, pela boca interna do coração, quão doce coisa é amar e dissolvermo-nos e nadar no amor. Que eu seja possuído pelo amor, que sobe por cima de mim, em excesso de fervor e de assombro... Que desfaleça em teu louvor a minha alma que está jubilosa de amor.»

Não apenas a alma religiosa, mas também a do herói e a do apaixonado, irá assim, «por cima de si mesma», estranha, portanto, a qualquer «sequência» racional, entregue às circunstâncias do entusiasmo, na exaltação do sentimento. Não é a Fedra de Racine que se julga a si mesma «insensata» nas divagações em que «se perdem as suas preces» ao invo-

car o sol que, desejosa de morrer, «vem ver pela última vez», e logo começa a balbuciar o seu duplo desejo de quietude viva:

«Dieux! que ne suis-je assise à l'ombre des forêts?
Que ne puis-je, au travers d'une noble poussière,
Suivre de l'oeil un char fuyant dans la carrière?» (1)

E o amor heróico de Siegmund de Wagner não se forma a propósito de uma semelhança estranha, com a descoberta de uma espada maravilhosa no interior de um carvalho, com a chegada da primavera à floresta? Estas são combinações ainda inteligíveis e explicáveis. Mas quantas combinações ininteligíveis e inexplicáveis poderiam nascer, e nascem, da confusão fortuita das ocasiões e dos encontros! Não será esse o sentido verdadeiro, e geral, do aforismo de Valéry, em que alguns preferiram ver a crítica particular dos poetas misólogos: «*Estupidez e poesia.* Há relações subtis entre estas duas ordens?» É que a «estupidez» está na razão do poder dos acasos, e um absurdo infinito e virtual está no fundo de qualquer génio.

### III — Utilização dos acasos

Absurdo, sem dúvida, mas puramente virtual. O sábio, o filósofo, o artista, o técnico, o inovador religioso, o herói, o grande apaixonado, visto que

(1) Deuses! por que razão não estou eu sentada à sombra das florestas? Por que razão não posso seguir com o olhar, no meio de nobre poeira, um carro que se afasta na sua corrida veloz?



eles próprios e a obra que preparam têm um valor, se experimentam no seu espírito todas as combinações possíveis, mesmo as mais loucas, nem todas aceitam. A obra que afeiçoam é racional, pois é feita de crítica; e, por esse labor discriminatório, o absurdo é eliminado. Falemos de génio. Mas demo-nos conta que esse poder que consideramos génio, e julgamos misterioso, não é mais que uma habilidade consciente, própria a utilizar o aparecimento caprichoso dos acasos. Certamente que são possíveis todas as combinações de ideias. Porém, não é acaso, mas «sorte» pura o facto da combinação melhor e consistente emergir dos encontros loucos, e durar, se o poder que descrimina e utiliza tiver sabido escolher, entre todas, que são infinitas, a mais perfeita, que é singular. Este poder, que deformávamos, chamando-lhe inspiração inconsciente e génese inexprimível, convém chamar-lhe, de preferência, natureza intelectual, consciência explicável, numa palavra, *juízo*. Afirmávamos, ao falar de mistério, que o génio de poeta ou de pensador é como que ébrio, porque ignora para onde vai. Neste ponto da ignorância, tínhamos razão; aquele a quem chamamos criador jamais poderia dizer para onde vai. Não é que seja ébrio, porque é lúcido; mas não pode prever os encontros possíveis, cujo aparecimento é completamente fortuito. Não pode prevê-los, tal como aquele outro a quem recusamos o dom; mas, ao passo que esse irá não importa onde, pois não sabe julgar nem escolher, é certo que aquele, que sabe escolher, irá até onde melhor convém que vá. É nisto, precisamente, que ele vale. Há «sorte» neste resultado, mas há resultado e não simples acidente: «Aproveitar o acidente feliz», lemos ainda no

*Caderno B* de Valéry. «O escritor verdadeiro abandona a sua ideia em favor de outra que se lhe deparou quando procurava as palavras que exprimissem essa ideia, e utiliza a nova ideia. Tornou-se mais poderoso, mais profundo até, em virtude deste jogo de palavras imprevistas — mas de cujo valor instantâneamente se apercebe — quer dizer, o valor que o leitor delas irá extrair —. É o seu *mérito*. E passa por profundo e criador — quando não foi senão crítico e caçador fulminante.» Nenhuma criação, por conseguinte, da parte desse poder que faz o escritor verdadeiro, nenhuma inconsciência, «não sei quê», inspiração secreta, «Musa», em resumo, nenhum *génio*. Mas, diferente de tudo isso, que é vago e irresponsável, um «mérito», um saber. Um «dom», é verdade, mas não o de manifestar-se «ao acaso»; o de ver e reconhecer tudo com um olhar, de compreender. E essa habilidade, muito racional, não é exclusiva do escritor, do artista. Sucede o mesmo em todos os campos: «Sucede o mesmo na guerra, na bolsa». Digamos: o mesmo se passa no laboratório, na oficina, no cérebro do matemático ou do filósofo, no cérebro da grande amorosa, mais até que no seu coração. Sim, em todos os campos, em todos os graus, a obra chamada genial reduz-se ao jogo dos acasos, onde está o juízo que decide e que ganha. Seria apreciar mal este jogo, se julgássemos que o próprio acto de discernir é ainda acaso e que convém, para triunfar, fiarmo-nos no incognoscível: «O homem, o poeta, que mais se entrega à inconsciência, que nela encontra o seu vigor e a sua *verdade*, conta sempre, cada vez mais, com a estupidez do seu leitor.» O pretenso génio é, por conseguinte, explicável, e não misterioso, no próprio acto da



chamada combinação genial, se o não for no aparecimento fortuito dos elementos que se interpenetram.

Deixaremos subsistir o mistério e o «não sei quê», quer dizer «as coisas vagas» e o irracional, no facto desses encontros inconscientes, no acontecimento puro desses cruzamentos imprevistos? Seria, então, reconhecer ainda a realidade de um poder secreto e ininteligível, se, assim, admitíssemos, como uma anatomia singular e obscura, riqueza dos acasos em certas almas singulares. Mas essa casualidade primária é apenas relativamente misteriosa, na medida sòmente da impossibilidade prática de uma análise completa. Há um poder real do que se chama génio; digamos, de preferência, um poder de espírito real, e que tem os seus graus. Não reside apenas na descriminação dos encontros que se oferecem. Consiste, muito mais ainda, se a busca e a realização estiverem no princípio da descriminação hábil, numa obstinação consciente para investigar todos os recantos do possível, numa persistência meditada e voluntária em ensaiar todas as combinações possíveis, num esforço incansável e sempre consciente pelo qual se decomporá o próprio maquinismo da combinação que se realiza; em resumo, numa persistência consciente de querer compreender indefinidamente o segredo da sua própria operação. Tal é o poder, muito racional, que pertence a esse pseudo-Leonardo que Valéry imagina.

### IV — Eliminação do génio e consciência pura

Importa ver bem o que está verdadeiramente implicado nesta exegese muito racionalista da genia-

lidade. Menos exegese que eliminação. O que eliminamos, com este recurso progressivo à consciência intelectual, à reflexão operante e exaustiva, é toda a impureza inconsciente do sentimento inspirador. Mas é, pois, o mistério, que se dizia inexprimível, da pretensa invenção genial, da criação espiritual. É, por conseguinte, o que chamamos «coisas vagas» para o juízo crítico, alma ou coração. É finalmente, no fim de contas, o próprio génio, a título de podre original. Que resta, após esta eliminação do vago e do inexprimível, senão uma obra de razão muito pura, inteiramente inteligível em si mesma, e que se desprende, purificando-se assim, de toda a subjectividade pessoal? O que resta, em todas as ordens onde afirmávamos, especial para cada vez e mesmo singular, o poder criador do génio, é, não um aparecimento imprevisível — absoluto nisto —, mas uma simples produção mental que tem o seu tipo perfeito na obra objectiva da ciência, que consideramos penetrável sem reservas à inteligência reflectida do sábio. Não é, por conseguinte, a «profundeza» da origem que vale, mas sim a consciência perfeita da operação. A tal ponto que essa mesma consciência, que, na representação valéryana do esforço de invenção, era ainda no começo a de um Leonardo singular, e de uma obra concreta — plano de homem — ave voando, ou figura de Baco, ou de Mona Lisa — torna-se cada vez mais impessoal, desprendida da obra e do indivíduo que opera, constituindo assim, enquanto que consciência e reflexão, o acto verdadeiro do espírito que se purifica de maneira gradual até transformar-se em consciência pura e indeterminada. Esta purificação relativa — e seria indispensável encontrar uma purificação semelhante, para que o símbolo valéryano tivesse todo o seu significado, no apóstolo religioso senhor da sua missão que ele integralmente compreende, no apaixonado senhor da sua paixão (Stendhal, por exemplo) cujos impulsos conhece e maneja, no herói senhor do seu entusiasmo cujo jogo decompõe e torna a ajustar, e também no artista senhor do seu estilo, ou no sábio senhor do seu método, ou no filósofo senhor da sua reflexão — mede, sem dúvida, os graus daquilo a que chamamos génio. Um Leonardo típico e não personalizado, tal como Valéry o concebe, já não se interessa nada pelas suas criações, mas apenas pelo mecanismo da criação. A obra genial anula-se, enfim, com a originalidade pessoal do génio, diante do puro pensamento da produção, ou, mais exactamente, do pensamento.



### V — O acaso interior

Reduzir o génio, que parecia poder original e muito singular, a uma provocação impessoal de todos os acasos entre os quais fará a sua escolha um juízo impessoal; melhor ainda, reduzir esse poder, que parecia sempre criador de qualquer coisa, à pura consciência do jogo impessoal do espírito identificado com esse jogo; eliminar, com todas essas simplificações de natureza racional, todo o mistério da genialidade no seu poder reflexivo, assim como no seu acto inovador; — tal é a conclusão dessa crítica do «vago» a que um Valéry, principalmente, concedeu tanta verosimilhança. E é toda uma filosofia da intelectualidade que se exprime com esta crítica do mistério irracional. A invenção real, que atribuíamos à força «miraculosa» chamada

génio e considerada irresolúvel, tornou-se combinação ideal, plenamente inteligível, ou, preferentemente, ciência integral do sistema mecânico das combinações indefinidas. Diremos que se *tornou* isso, ou, exactamente, que foi *dominada* por isso? Aos olhos de Edmundo Teste, capaz de explicar tudo, porque decompõe tudo e se decompõe a si mesmo, o génio declarado, para quem a expressão e a obra são indispensáveis e importantes, é apenas uma coisa grosseira e que implica sempre a ignorância. O Leonardo ideal da *Introdução ao método* domina, porque se desinteressa de tudo, excepto da habilidade mental sem restrição, o Leonardo real da *Ceia* e de *Santa Ana*, ou da balística e do mais pesado que o ar. A crítica do génio ultrapassou o domínio em que o génio operava, porque, desprezando o inexplicado, encara esse domínio do impreciso como campo provisório de jogos onde os práticos puros se movem sem se conhecerem. O que ela pretende para si mesma é chegar ao santuário onde o intelectual perfeito deslindará, sem nenhum vestígio de imprevisto, todo o segredo inesgotável dos gestos produzidos pela virtuosidade pouco clarividente dos jogadores. Pode ser que Leonardo pinte um fresco ou um retrato; mas apenas será verdadeiramente Leonardo nas horas em que, no seu *Tratado* lúcido, formular de modo totalmente científico a verdade da linha ou do claro-escuro. Pode ser que Edmundo Teste (seria Paul Valéry ou Stéphane Mallarmé?) se divirta com os jogos da poesia, com as ilusões da metáfora; mas só será um Teste absoluto no dia em que esclarecer essas figuras do pensamento, formulando-lhes o progresso em termos desdenhosos: «Quando se tiver retomado e precisado o pensamento até ao máximo do rigor, até um só objectivo, a metáfora desaparecerá então e reaparecerá a prosa». E, para ele, não é mais que simples concessão às inquietudes irracionais esse abandono incerto na vizinhança da sua arte: «Essa parte das ideias, que não podem exprimir-se em prosa, exprimem-se em verso.» — Mas, visto que Leonardo compreende, no momento do *Tratado da pintura*, o jogo obscuro das linhas que combinou; visto que Teste compreende, no momento das anotações tão racionais, o jogo confuso das metáforas que «aconteceram» perante os seus olhos «quando olhava de determinada maneira», como lhe teria «acontecido» um «espirro», se «olhasse para o sol», — então, a combinação das linhas e o arranjo das metáforas significavam, sem que o soubessem o pintor ou o poeta, esses dois sábios virtuais que transpõem em jogo figurado a verdade nua, não só a ciência implícita das linhas que o espírito combina, mas também a ciência inerente às metáforas que o espírito concilia. Ultrapassar o génio da habilidade suprema da inteligência que pode coordenar todas as coisas, porque compreende todas as coisas, é reduzir à habilidade da inteligência a aparência do génio. Ora essa crítica radical do pretenso mistério irá subtrair ao seu próprio rigor a suspeita de mistério que se mantém na clareza das suas fórmulas? Se a implicação de um saber completo e de uma habilidade mental absoluta, no acto pelo qual o jogo se realiza e as criações surgem, oferece qualquer coisa de estranho, é indispensável que a inteligência, que tudo quer compreender, se interrogue sobre a possibilidade intelectual da eliminação do génio, e que examinemos, enfim, se a redução

desse poder singular e criador às virtuosidades inúmeras do saber puro é verdadeiramente inteligível.

Certamente, admitiremos todas as premissas, ao longo das quais a crítica da genialidade se encaminha para essa supressão do génio. Que haja, em todas as ordens, um pensamento que proceda com confusão indefinida e que oculte com a sua exactidão superficial a coerência da expressão habitual, isso é exacto. Tudo quanto Valéry nos sugere desses sonhos informes que tumultam no mais recôndito do nosso pensamento e que se propõem à consciência como o análogo dos mundos que as geometrias do imaginário propõem ao entendimento — tudo isso é real. Esse denunciador da metáfora usa um simbolismo feliz para nos fazer compreender a extravagância dessa confusão mental. Não será que, sob a regularidade aparente do organismo e do seu jogo, se descobre, perante a nossa surpresa, um tumulto idêntico? «Levanta a pele, disseca, aqui começam as máquinas, depois, perdes-te numa substância inexplicável, estranha a tudo quanto sabes e que é, todavia, o essencial». Esse inexplicável da substância viva é o símbolo do ininteligível espiritual, que assim descobrimos: «O mesmo sucede com o teu desejo, o teu sentimento e o teu pensamento. A familiaridade e a aparência humanas dessas coisas desvanecem-se quando examinadas. E se, levantando a linguagem, se quiser ver o que há debaixo dessa pele, o que aparece alucina-me». É, por conseguinte, verdade que, se chamamos *humano* ao que corresponde à aparência normal das ideias, «o homem só é homem à sua superfície». Vejamos a analogia, que o exegeta da vida mental sincera nos assinala,



entre a linguagem, disfarce do interior psíquico, e a pele, disfarce do interior orgânico; e perguntamo-nos se muitos se não enganam, quando negam todo o parentesco entre essa crítica dos dados ilusórios de uma experiência superficial e a crítica que Bergson formulou, descobrindo a seu modo, sob a coerência inteligível, a substância inexplicável. Mais radical nos parece até Valéry nesta denúncia da lógica aparente que seria natureza do espírito humano, se é que ele adivinha, sob a superfície que cobre o informe, não a duração, que é organização melódica, mas o acaso puro de uma interpenetração de indizíveis. Seria, de preferência, ao concurso de acções exteriores, estranhas à melodia que é a nossa alma, que Bergson ligaria essa mistura fortuita, superfície ainda daquilo que nós somos. Mas não há, para um Valéry, real profundeza da nossa natureza nem aprofundamento verdadeiro do eu. Na vida mental, na sua substância incoerente, tudo é formado de ocasiões. Temos de reconhecer, e ainda em todas as ordens, essa interpenetração indefinida das influências, das circumstâncias e dos estados, essa urdidura das ocasiões múltiplas. Para a obra, qualquer que seja a obra, concorrem todas confusamente, desde a dor nas nossas vísceras à recordação súbita do diálogo lírico que ouvimos há dias. Mas esse canto alternado que, nesse dia, provocou a nossa admiração, não se teria formado de modo idêntico no espírito genial do músico, substância sonora cujos elementos provinham de todos os lados, dos nervos que vibram, dos ruídos de forja e das antigas recordações melódicas que despertam? Reconheçamos também, e sempre em todas as ordens, que esses encontros fortuitos, esse tecido

mental enredado, essas influências indefinidas que se cruzam sem regra, essas ocasiões sem coordenação, tudo isso se combina, e desembaraça, se regula e se coordena, porque, a esses elementos caóticos que «aconteciam» confusamente, é ditada uma lei exacta por uma espécie de inteligência, é imposta uma selecção por uma espécie de julgamento que escolhe, entre as possíveis, e que determina as únicas combinações verdadeiramente racionais.

É exacto, por conseguinte, que toda a obra genial comporte um duplo acaso, quer na origem do que forma a sua contextura possível, quer na composição da sua contextura real. Ela poderia ser não importa o quê do que os mil acasos nos proporcionam; é extraída, «por fortuna» de habilidade suprema, desse magma desordenado. E não pensemos que isto seja perspectiva imperfeita, que a ignorância parcial esboce falsamente. Se tentarmos construir verdadeiramente uma explicação da obra de génio, quer se trate de *Fausto* ou da *Primeira Epístola aos Coríntios*, ou de Austerlitz, não poderemos fazê-lo senão de duas maneiras: ou restabeleceremos a biografia de Goethe, ou a de S. Paulo, ou a de Napoleão; ou, então, restabeleceremos a história das lendas e dos poemas, ou a das religiões, ou a das estratégias, de que derivam o drama simbólico, a carta apostólica, ou a batalha decisiva. Nos dois casos, veremos crescer o número das influências agentes e dos encontros de sentimentos e de noções que se cruzam na consciência do poeta, ou na do Apóstolo, ou na do Imperador. Nos dois casos, veremos que por entre essas ocasiões inúmeras, essas mil tendências possíveis, um Goethe, um S. Paulo, um Napoleão,



*souberam escolher.* Assim, qualquer explicação, biográfica ou histórica, da obra genial, multiplicará na génese dessa obra a evidência dos acasos eficazes.

Casualidade, sem dúvida, essencial, quer se trate dos materiais ou quer se trate da escolha, mas casualidade que nada tem de *exterior.* Reencontremos em nós mesmos, se for possível, todos esses pensamentos confusos, substância informe do nosso «sonho acordado», que fervilham ao acaso debaixo das palavras que proferimos e da razão que as formula. Essa interpenetração de ideias inconsistentes tem, contudo, a sua consistência, que reconheceremos nossa, se sentirmos nossa e não estranha a desordem em que ela consiste. Porque toda essa confusão traz a marca do espírito individual no qual «acontece» segundo a fórmula singular desse espírito. Não apenas do espírito, mas também do corpo de que é a ideia e de que a riqueza obscura dessa confusão mede verdadeiramente o poder. Espinoza é filósofo exacto quando relaciona com a natureza singular do corpo essa desordem aparente do juízo seguro que é a ordem imaginária. Mas, quanto mais o corpo for capaz de mil gestos hábeis, tanto mais numerosa será a multidão dos pensamentos em que se reflecte a possibilidade múltipla do menor dos seus gestos. Que «uma lei magnífica habite e seja fundamento do imbecil», como diz ainda Valéry, enaltecendo com esta ampliação a pureza da consciência que é apenas a lei, de acordo; uma «lei magnífica» constrói e governa os membros do idiota, visto que tudo realiza a pura fórmula que todo o ser transforma na sua fórmula própria. Mas que «o espírito mais forte não encontre nada de melhor em

si mesmo», isso será falso, se o melhor de cada espírito não residir, tal como sucede com o melhor de cada corpo, na pureza indiferente dessa lei de todas as leis, e se os acasos do imbecil, nos seus membros e no seu pensamento, não forem nunca matéria infinita para a instituição de uma ordem racional e, todavia, singular. Esse poder dos acasos, que é riqueza virtual, e que nasce do fundo de cada um, será tanto mais enérgico e eficiente quanto o espírito for mais perfeito; e, por conseguinte, é exactamente pela fertilidade dos acasos interiores que se mede o grau de cada génio.

Negaremos a ocasião, quer ela venha do exterior, quer seja, imediatamente, acidente? Ela vem do exterior, decerto; mas Espinoza diz ainda a verdade quando afirma que ninguém se apercebe da existência dos corpos exteriores senão pela ideia das afecções do seu próprio corpo. As ocasiões, que vem de algures, não intervêm no pensamento de cada um de nós senão adaptadas à sua natureza própria e ao seu poder. E, se trazem ao génio a matéria da sua obra, é o génio que faz delas, forjando-as à sua maneira singular, a matéria possível da obra que ele, por si mesmo, há-de produzir. Os fantoches que o menino Goethe viu, e cujo diálogo ouviu, proporcionavam, sem dúvida, à criança dotada, uma das ocasiões de *Fausto;* mas foi o dom pessoal do menino Goethe que transformou essa ocasião indiferente numa sugestão possível. Multipliquemos, pois, sem fim, o acaso de que a obra genial provém; tratar-se-á sempre de um *acaso interior* e verdadeiramente singular. A multiplicidade indefinida das combinações possíveis é proporcional ao poder original da natureza daquele que opera,



e, querendo reduzir o génio, será o génio que nós admitimos por hipótese.

### VI — Acaso pessoal e génio irredutível

Tal é a fecundidade dos materiais, e, por mais fortuita que seja, é do génio que ela provém. Mas quanto mais evidente ainda a mestria singular de *cada* inventor, digamos, de novo, de cada *criador,* se considerarmos, dominando e regulando os materiais que são apenas a obra *possível,* o próprio acto da combinação, o acto múltiplo da combinação de mil possibilidades, a escolha entre todas da combinação mais perfeita. É exactamente aqui que, abandonando o acaso puro, cujo papel tinha afirmado a tal ponto que deveria, talvez, incluir nele tudo, um Valéry se volta para a inteligência inteiramente pura, para a lei dessa inteligência, para a consciência dessa lei, para lhe reservar o papel essencial, o da utilização e do estabelecimento. Mais ainda: desconfiando desse absoluto sem lei que tinha instituído como acaso puro no princípio, quer que essa consciência, que se conhece e conhece a sua lei, desça ela própria, muito mecanizante e operante, aos recônditos da linguagem e do racional, levando ao magma obscuro a força iluminante da sua própria fórmula, combinando ela própria, segundo as múltiplas modalidades dessa fórmula que ela revolve de todas as maneiras possíveis, os múltiplos arranjos possíveis desses átomos ocasionais. Assim, o mecanismo que se possui constituiria, pela sua habilidade disfarçada, a aparência fortuita desses encontros que seriam já ajustamentos combinados e explicáveis. E o triunfo

dessa habilidade soberana, e muito luminosa, é preparar assim, contextura que julgamos enredada mas que é já, exactamente, contextura propositada e compreendida, o jogo que parece dado «ao acaso» e cujo remate será o êxito perfeito da lei do jogo. Sem dúvida, nesta descida, o espírito que produz a arrumação não traz todas as coisas necessárias: «É preciso, penso eu, um objecto, ou núcleo, ou matéria vaga, e uma disposição.» Mas esse núcleo vago é a única condição estranha ao trabalho do espírito; e a *natureza*, que julgamos, vulgarmente, colaboradora fatal, reduz-se a esse vago deformável: «*A natureza* — quer dizer, o fundamento. E é tudo. Tudo o que é inicial. Todo o começo, o Eterno fundamento de qualquer transacção mental, sejam quais forem o fundamento e a transacção, é natureza, e nada mais o é.» Matéria tão vaga que a consciência, senhora da sua fórmula infinita, a amolda conforme quer: «Inventar deve assemelhar-se muito a reconhecer uma área na queda monótona de gotas de água, no barulho do comboio, e nas pancadas de uma máquina alternante.» E esse reconhecimento, que assim é invenção multiforme, consiste exactamente num manejo voluntário de todos esses possíveis que forem capazes do desejo racional: «A marcha geral das invenções pertence a este tipo geral: uma série de deformações sucessivas, quase contínua, da matéria dada, e, no começo — uma percepção brusca do *futuro* de um dos estados.» Ora que representa esse futuro senão o êxito perfeito da mecanização, advento absoluto da fórmula espiritual: «Futuro, quer dizer valor utilizável, valor significativo, singularizado.» Não será esse reconhecimento metódico do incerto deformável, e esse



manejo propositado das possibilidades sonoras virtuais, que, no domínio especial da invenção poética, exprime a segunda estrofe de *Aurora?*

«Salut! encore endormies
A vos sourires jumeaux,
Similitudes amies
Qui brillez parmi les mots!
Au vacarme des abeilles
Je vous aurai par corbeilles
Et sur l'échelon tremblant
De mon échelle dorée
Ma prudence évaporée
Déjà pose son pied blanc (1).

E podemos aplicar ainda a todo este trabalho, constitutivo não apenas do próprio acaso mas também da escolha eficiente entre os acasos, visto que se trata em tudo isto da realização do espírito, consciente da lei da sua obra e desprezando a influência da ocasião estranha, as palavras de Valéry: «O desejo deve criar o seu objecto, ao passo que, vilmente, é o objecto que se faz desejar.»

Valéry tem razão, indubitàvelmente: inventar — ou criar — é para o espírtio «reconhecer» a sua obra no acaso que ele organiza. E é já exactamente a sua obra a múltipla riqueza dos acasos e dos possíveis interiores. Mas essa organização, prévia e subjacente, ou final e formulada, será, exactamente, acto de um «pensamento que se pensa?» Essa escolha

(1) Salve! adormecidas ainda, com vossos sorrisos gémeos, ó analogias amigas que resplandeceis por entre as palavras. Hei-de ter-vos em quantidade, por entre o zumbido das abelhas, e, no degrau vacilante da escada dourada, a minha prurência leviana pousa já o seu pé branco.

cabal da combinação mais perfeita explicar-se-á pela consciência clara do mecanismo perfeito da operação? Isso equivale a dizer que um Leonardo cria o seu *Baco*, não porque é Leonardo, mas porque em Leonardo se formula a ciência impessoal da linha sinuosa. Ora é de Leonardo, artista singular, e não da consciência supra-individual do mecanismo das formas traçadas, que provêm *Baco, João Baptista, Joconda e Ceia.* Seja qual for o domínio que encaremos, arte, religião, heroísmo, ciência, técnica, mesmo filosofia, a combinação perfeita manifestará, naquilo em que é verdadeiramente *única* na sua perfeição, uma inspiração verdadeiramente original, única e *individual.* A esse jogo dos acasos, a que se pretendeu reduzir o génio para que ele não constituísse mistério irracional, o que importa é a habilidade que adquire; é ela que é verdadeiramente típica do *encontro interior* a que, aqui, chamamos acaso, e é ela, na unicidade desse encontro decisivo, que é *génio* irredutível. Certamente, é múltiplo, e de maneira ilimitada, aquilo que é cruzamento das mil ideias combináveis; e é a isso que geralmente chamamos fortuito, reservando para a escolha eliminadora a qualidade de sabedoria. Mas a análise mais radical, a de um Valéry, teve de fazer desses encontros inúmeros a obra do pensamento que os provoca; e cada um deles é, à sua maneira, escolha, habilidade que ganha uma partida provisória, comparável, no plano da expectativa, à sabedoria que concluiu todas as partidas. Por conseguinte, não há acaso nenhum, em nenhum grau, ou, então, há acaso por toda a parte, tanto no fim do jogo como em cada fase. Ou antes mistura — que é encontro ainda — em todos os momentos, quer do acaso (pois há, por



toda a parte, unicidade de concordância e sorte de êxito), quer da sabedoria (pois há, por toda a parte, sentimento do «futuro» de uma combinação possível e justificação intrínseca do êxito). Não será o mesmo que dizer que a sabedoria na obra, que é precisamente ciência, mas ciência do sentimento e não ciência da razão, não traz, em circunstância alguma, essa luz, toda de reflexão, da consciência do eu, mas que traz, em todas as circunstâncias, tanto no termo como nas fases, a probabilidade dessa natureza eficiente que se encontra, em situação única, no princípio da obra? O Leonardo dos *Cadernos*, o único que Valéry reconhece, é apenas a consciência em que se reflecte o acaso único (que nada substitui) do Leonardo criador. Reconhecer uma área na queda monótona de gotas de água deve assemelhar-se em muito à invenção original — probabilidade única e não ciência de um método — da melodia que nela se descobre.

O que Valéry provou com esta análise, que atribui a todos os esboços o poder do desejo e a singularidade do criador, é a redução inevitável do determinismo exterior das obras, consideradas efeito da ocasião, a um determinismo interior estritamente original, onde a ocasião é abolida pelo efeito universal da escolha. Arruinou, com esta análise do acaso, a exegese de Taine, aquela que, fora dos instantes em que o teórico resolve o mistério do «não sei quê» (vago entre tudo) de que o génio é feito, resolve a unicidade da obra genial no triplo indefinido, triplamente restituível e sempre impessoal, da raça que prepara, do meio que afeiçoa, do momento que delimita. Estabeleceu, pois, com esta análise, que, segundo o novo método, se propunha sacrificar a

criação singular ao impessoal, ainda, e ao puro inteligível, o carácter verdadeiramente e radicalmente irredutível desse acaso por toda a parte decisivo e que, por toda a parte, se revela pessoal. Sem dúvida, prosseguiu, em todos os casos, a explicação exaustiva desse acaso único para cada criador, considerando-o, em cada uma das vezes, inteligível sem remanescente. Com razão, e segundo todas as exigências que se impõem, reduzia assim esse irredutível, tentando, com essa criação tão radical, uma génese psicológica donde ela resultasse. Assim, e na medida desta exegese oposta à de Taine, nenhum mistério irracional existe na obra do génio, nem sequer mistério interior. Mas assim, por meio da génese integral, não se reduziria o génio à sua própria essência, se o implicássemos, em todas as circunstâncias, ele, que, em todas as circunstâncias é desejo eficiente, e em todas as circunstâncias é intenção de uma melodia sem modelo, na própria possibilidade da sua génese e da sua realização. Em todas as circunstâncias, com efeito, a possibilidade da obra consiste, como vimos através da análise, no poder original e estritamente pessoal, irredutível, por conseguinte, donde emana a escolha. É exactamente o desejo, em todos os graus deste advento da obra genial, e segundo o próprio voto de Valéry, que constitui o seu objecto.

Neste poder interior, que é acaso, porque não resulta de uma sabedoria ponderativa e é como que invenção de sua natureza, é indispensável compreender — vimo-lo igualmente — o poder do corpo em que o génio está encarnado. É até indispensável compreender também *o próprio acaso do nascimento;* e é exactamente isso, em suma, o que Taine



reconhecia, à maneira de Darwin, esperando, talvez, que, um dia, esse acaso original viria a ser atenuado por uma análise integral das ocasiões e dos cruzamentos. Mas isso será uma esperança irrealizável, se o acaso do nascimento, bem considerado, não pelas ocasiões que se encontram, mas como *encontro único* dessas múltiplas ocasiões consideradas impessoais, for já, na unicidade tão pessoal, invenção genial e princípio de todos os outros. Não se objecte com o facto de termos que considerar como mistério o jogo das hereditariedades. Porque é o jogo que está em causa, e não as peças do jogo; e a singularidade do génio, no acto primeiro que é o do nascimento (impliquemos neste acto a pré-formação embrionária), é a combinação primária e original, conforme a um desejo sem modelo, das hereditariedades que se cruzam.

### VII — O problema da criação genial

Certamente, a explicação tentada por Valéry — e de que o Leonardo que fabrica, desdenhoso, como se mostra, da história e das circunstâncias, é uma espécie de imagem, quer na *Introdução ao Método,* quer no estudo mais recente (e sem qualquer desmentido) sobre *Leonardo e os filósofos* — essa explicação intelectualista (ou que pretende sê-lo), pôs em evidência, apesar das nossas reservas, o papel, na obra genial, da consciência contra o abandono à inconsciência, da reflexão contra a «estupidez», da consciência de si mesmo e do seu acto contra a quimera de «uma comunicação do céu», em resumo, da autocrítica. Mas, se tem razão em pôr em evidência tudo isso, que é o inteligível, não quer

dizer que essa consciência do pensamento, tomando-se a si mesma como fim, substitua verdadeiramente no génio criador, encarado como tal e não como crítica de si e do seu acto, a própria obra da criação. Não significa, também, que essa reflexão, que substitui pela inteligência da escolha a estupidez da ocasião pura, seja criadora da escolha a título de reflexão. Ao conceito de Valéry, que reduz a habilidade inventiva «a uma espécie de ginástica» espiritual: «O génio é um hábito que alguns adquirem», opõe-se esse outro conceito de Valéry, mais exacto: «Há uma parte no homem que não sente que vive senão quando grita: invento, portanto existo». O papel da reflexão é bem o de reconhecer «o valor utilizável»; mas não pode reconhecê-lo por um juízo impessoal. O que, antes de tudo, *utiliza* é a lógica singular do génio, na qual os factores pessoais, desprezados por Valéry como «coisas vagas», representam, talvez, um papel radical. Convém considerar o génio como *poder de criação*.

## CAPÍTULO VI

### O génio poder de criação e de novidade

#### I — Génio, temperamento e carácter

A nossa posição a respeito do intelectualismo extremo que Valéry formulou é, de algum modo, recíproca. Como ele, consideramos o acaso no próprio princípio da criação genial; mas não o situamos da mesma maneira. Já não se trata de ocasiões que apareceriam independentemente daquele que consideraremos criador, e que seriam utilizadas por ele de acordo com um plano muito racional, com plena e soberana consciência da sua obra de «caçador fulminante». Não há ocasiões, se houver casualidade, porque o acaso, mesmo de origem que pareça estranha, é sempre, na realidade, pessoal e interior. E é por isso que o acto, que escolhe a melhor das combinações entre a matéria do acaso, é análogo, por natureza, à génese das combinações indeterminadas entre as quais a escolha se faz. Racional, sem dúvida, e justificável por uma intenção que será explicada, é ainda acaso, e verdadeiramente radical, pois é expressivo da génese primária do génio, a «sorte» pessoalíssima e irredutível do nascimento. Deixe de haver refúgio, por conseguinte, em nome de uma consciência do método e de um «pensamento

do pensamento», no impessoal de um mecanismo meditado. Não podemos pensar, se quisermos compreender um Leonardo, em nos abstrairmos da sua vida singularíssima, como se ela fosse acidente puro, indiferente à sua obra e ao seu génio. O que importa, desde o começo, e nisso mesmo que simula a ocasião, é a originalidade individual e única do génio, em virtude da qual o seu poder se baseia no que chamamos, pelos seus dois nomes distintos, temperamento e carácter.

Estamos habituados, certamente, a fazer menção do *temperamento*, quando queremos dar conta da obra de um pintor, de um músico ou de um poeta. Mas o que assim designamos é, habitualmente, coisa vaga, a simbolizar um conjunto de qualidades em que o corpo nem sempre tem o popel essencial. Não que os que empregam o termo neguem ao organismo uma influência sobre as qualidades do espírito; mas não pormenorizam o modo dessa influência, e é, as mais das vezes, nos caracteres intelectuais da obra em causa, que irão insistir a este respeito. Ou então, se querem tornar real a influência, de que falam, na pessoa e na vida do artista, é ainda por indícios intelectuais, e como que através do sinal dessas marcas espirituais da obra, que se esforçam por fazê-lo. Que é o temperamento de Rabelais para a maioria das pessoas, senão a truculência estilística dos cinco livros, e talvez as anedotas e a lenda que se formaram a respeito do tipo dessa opulência literária? De tal modo que, contràriamente à explicação que pretendíamos, é o artista, na realidade do seu ser, que se acha qualificado pela sua obra, e não a obra pela natureza real do artista. Vejamos, a este propósito, as análises de



um Taine, e julguemos se não reconstituiu o seu Rubens por meio da *Kermesse*, de preferência a explicar a *Kermesse* pela natureza do verdadeiro Rubens. Ora, conviria que se tomasse em sentido literal as fórmulas que fazem do pensamento, tal como se revela ao artista (ou ao criador, seja ele quem for), a fonte da obra, voltando assim, à influência da cenestesia, de que já tratámos em capítulo anterior. É precisamente ele, com efeito, que exprime de modo afectivo e dinâmico, essa escolha fundamental, esse acaso radical, que é o próprio acto do nascimento sob determinada forma irredutível, e que constitui assim a individualidade singular do criador em todos os campos.

Porque não é sòmente no artista que poderia verificar-se essa relação, embora seja nele, talvez, que é mais fácil apercebê-la, pois aí está a obra de arte para lhe realizar, diante dos nossos sentidos, a representação inelutável. É o sentimento da vida, tal como experimentava Rubens fora do seu estúdio, que eu precisaria de conhecer para que a génese pessoal dos quadros de Rubens fosse evidente para mim; e deveria conhecer, para alcançar essa evidência espiritual, a perspectiva vital sob que se apresentaram habitualmente, a este homem vivo, as funções mais físicas, mais grosseiras, digamos, do seu organismo. Não me falem, simplesmente, do arrebatamento ou da violência de um Beethoven; elucidem-me, pelo contrário, da consciência que teve, não das matérias ou do estômago em si, mas do jogo sintético desses órgãos, integrado no ritmo corporal do seu ser. Que Musset era um sensual, estamos de acordo; mas qual foi, desde a origem, o sentimento desse poder genésico, eficiente ou não, na perspec-

tiva que de si mesmo ele descobriu, eis o que necessitaria conhecer para atribuir uma significação real aos «funestos amores», às *Noites*, à *Confissão de um filho do Século* e à dupla personagem dos *Caprichos de Mariana*, tal como a Frank ou a Lorenzaccio. Não é pois a um sentimento ocasional de viver, a um acidente da existência deles, à consciência de uma intoxicação artificial, que pediremos o segredo desses homens, mas à sua «presença» em si mesmos, tal como a sentiram, original e constante, ainda que tenha evoluído. Alguns, entre esses criadores, forneceram-nos documentos a tal respeito: um João-Jacques, precisamente um Musset, um Sainte-Beuve, em *Volúpia*, um Verlaine, mais recentemente um Proust e um Gide. Por que motivo não teremos documentos comparáveis para todos os outros, em particular para os inovadores ou zeladores religiosos? Importar-nos-ia reconstituir o sentimento que Jesus, «O Encarnado», experimentou do seu ser de carne; assim revelar-se-nos-ia melhor o significado da sua vida e da sua obra espirituais. Nietzsche tentou restabelecer essa consciência física do ser para explicar a criação religiosa de S. Paulo. Como seria preciosa uma tal reconstituição, mas exacta e segura, a respeito de um Francisco de Assis, voluptuoso santificado em quem o ardor passional permaneceu sempre absoluto, ou até de uma Santa Teresa ávida de sofrimento, ou de um Inácio de Loyola! E esses últimos exemplos indicam-nos — coisa evidente, aliás, — que essa reconstituição do temperamento segundo a perspectiva da consciência nos seria indispensável para entender o génio característico do apaixonado, do mesmo modo que, sem ela, não poderíamos entender, sob todas as formas, o génio singular do herói. Mas já verificámos que um sábio genial, como um Newton ou um Ampère, fundamenta o seu génio na consciência da sua frigidez ou dos seus entusiasmos que se transfiguram e se intelectualizam de acordo com o sentimento que experimenta. Haverá necessidade de demonstrar, após Nietzsche ou William James, como essa consciência «sublimada» do temperamento individual está na base da intuição do filósofo? E se, recentemente, se demonstrou o facto a respeito de um Hegel, quão mais fácil seria fazê-lo a respeito de um Espinoza, ou, de igual modo, a respeito de um Pascal! Num e noutro, o que está no princípio da visão do universo é exactamente o sentimento transfigurado do poder do corpo.



Invocar deste modo o temperamento, a fim de dar conta da possibilidade radical do génio, não é, afinal, reduzir ao mecanismo material do corpo esse poder de qualidade espiritual. Trata-se, aqui, de princípio radical, e, até, de escolha da natureza e do destino singular. Considerar o temperamento, olhado em si mesmo e de acordo com o simples jogo que poderia exprimir das funções orgânicas e da mistura particular dos elementos de determinado corpo, como explicativo da energia de criação, quer do poeta, quer do herói, é cometer um erro duplo. O que importa, para a natureza e para a orientação do génio, não é o facto de determinada constituição orgânica, mas sim o sentimento pelo qual essa constituição se revela ao indivíduo genial. Não a pura sincrasia mórbida de um Pascal ou de um Espinoza, mas a consciência, triste ou alegre, desse corpo de miséria e de pecado, ou, então, desse corpo submetido à habilidade de uma arte e cuja indigência, até, é fonte de intelecção. Por outro lado, se a natureza

desse corpo está no fundamento da consciência espiritual que a transpõe, e se for indispensável uma dissolução orgânica de evolução lenta para tornar possível o sentimento da existência particular a Espinoza ou a Pascal; essa constituição do organismo doente e essa evolução das taras originais, tudo isso, exprime e desenvolve a fórmula original desse homem único, a invenção primeira dessa individualidade ímpar, a natureza irredutível desse génio que se não pode comparar a nenhum outro. Que o *carácter* seja apenas a «fisionomia do temperamento», é uma verdade aceitável para quem encarar o indivíduo segundo a perspectiva simples da análise pura. Indirectamente, parece que, alcançando a combinação inicial dos materiais, chegaríamos, verdadeiramente, ao princípio do ser. Mas donde provém essa combinação inicial, e donde provém a lei da evolução ulterior, unidade dinâmica dessa existência fiel a si, senão do pensamento imanente que regula não só essa singularidade de uma natureza, mas também esse desenvolvimento de um tema radical? Entre todos os destinos possíveis e explicáveis, se é exactamente esse, e esse apenas, que se organiza e se desenvolve efectivamente, é precisamente porque, nesse corpo cuja fórmula directora descobrimos, tal intenção única se realiza e se encarna, intenção radical e una, que constitui, ela só, essa natureza e a sequência desse tema. Para quem souber ver bem, segundo a perspectiva da própria invenção do devir, o temperamento não é mais, na verdade, que a fisionomia material do carácter, que é o único princípio.

Bastaria, para dar conta dessa unidade dinâmica e da constância dessa fórmula, recorrer, de modo



analítico, como Taine costumava fazer, à acção de uma *faculdade mestra?* Puramente analítica e, por isso mesmo, insuficiente, se esta explicação se limita a decompor a unidade aparente do criador genial, com Napoleão ou Miguel Ângelo, a fim de descriminar nessa mistura, que parecia irredutível, a eficiência distinta de determinada força elementar, de determinado instinto isolável, de determinada maneira de sentir definido. Nem um Napoleão, nem um Miguel Ângelo, deixam atenuar-se, no mecanismo impessoal dessa força elementar, a unidade indissolúvel da sua natureza real. E o próprio Taine, pouco satisfeito com esta redução arbitrária, negou a explicação abstracta quando pretendeu compreender a obra de um Shakespeare, ou de um Swift, ou de um Carlyle, ao recorrer à significação, verdadeiramente una e singularíssima, dos génios em causa.

### II — O génio como liberdade radical

Pretendemos, ao tentar esclarecer o enigma do génio, manter-nos no plano psicológico, evitando escrupulosamente toda a exegese transcendente do problema. Mas importa que esta elucidação psicológica seja plenamente sincera. Devemos encarar o fenómeno do génio segundo toda a verdade da sua aparência, sem que nos iluda o simplismo de uma ilusão pretensa, com a qual desapareceria o essencial da sua natureza. Nem o jogo múltiplo das ocasiões exteriores e indiferentes, nem o jogo impessoal da combinação meditada dos acasos, nem a constituição puramente material do organismo que o temperamento representa, nem o recurso abstracto a

uma força elementar (interior, é verdade, mas não pessoal), podem salvaguardar essa natureza original. Manejo combinado do que parece ocasional, combinação inteligente de acasos decididamente interiores, génese e evolução de um organismo verdadeiramente singular, unidade enérgica no acto de invenção de todas as forças que a análise considera elementar e componente — tal é a natureza do génio, por toda a parte iniciativa e escolha, segundo a fórmula real de uma intenção imanente. É, pois, ao próprio acto dessa intenção fundamental, a única eficiente, que devemos ater-nos para entender a criação genial no seu princípio.

Ora sucede que neste, como em muitos outros problemas de ordem espiritual, esses «meditativos» a que chamamos metafísicos, e cujas teses relegamos para as regiões do irreal puro, souberam compreender e formular exactamente a realidade psicológica. De tal modo que, transpondo as suas teses, de maneira a reconduzi-las à região da experiência que procurámos definir, ser-nos-á possível, sem fazer do génio criador nem um produto abstracto de acasos materiais, nem a manifestação irracional de um desconhecimento transcendente, obter desse poder original uma fórmula que, fora do mistério e das simplificações abusivas, lhe respeite a originalidade.

As teses de que se trata reduzem-se a uma só, que foi formulada em termos análogos pelos dois filósofos da vontade, Kant e Schopenhauer — a tese do «fiat» primordial, pelo qual se constitui radicalmente a individualidade de cada um. Para a admitirmos, não temos necessidade de fazer distinção, como procederam esses dois filósofos e tal como



tinha procedido Platão, entre o mundo dos fenómenos ou da aparência e o mundo do númeno, que é o da realidade «em si». Por conseguinte, nenhuma necessidade temos de situar esse «fiat» criador para além da experiência, fora do tempo. Basta que nos apercebamos da continuidade dessa intenção subjacente, desse pensamento director singularíssimo, pelo qual se informa e se regula a natureza e a evolução do organismo, a consciência confusa e clara do organismo agente, a disposição mental, conforme com essa actividade e com essa consciência, donde nascem as impressões, as ideias e a ordem verdadeiramente original que as orienta e as caracteriza. Essa intenção imanente e decisiva não convém situá-la em determinado momento da história do indivíduo, nem no período embrionário, nem no próprio momento do nascimento. É ela que determina, com a formação do feto, a formação da força de agir e de pensar que constituirá, gradualmente, a pormenorização contínua das ideias e dos actos, aquilo a que chamaremos carácter e espírito. Mais ainda: é ela que constitui já, nessa obra primária da formação do ser, em que se concentra, no mundo do virtual, toda a possibilidade desse devir futuro, o que devemos chamar espírito e o que devemos chamar carácter. Mas, se determina assim toda a possibilidade futura, não é que, após esse período de ordenação, tenha que desaparecer, dando lugar ao mecanismo biomental que tiver montado. Porque o jogo desse mecanismo há-de oferecer sempre os mesmos testemunhos, de incerteza e de determinação, que o desenvolvimento do período pré-natal. E será sempre a orientação, singular entre todas, quer *desse* corpo, quer *desse* pensamento que sucessivamente

encontraremos, no fio contínuo dessa história, e no testemunho fiel a essa orientação particular *dessa* consciência do corpo em que se baseia o comportamento original *desse* pensamento. A intenção directora é pois, em todos os momentos dessa história, difundida por todos os pormenores desse advento, una e análoga a si pela *sequência* constante desse advento que se processa segundo a mesma fórmula. E não se diga que a supomos com arbitrariedade, ela e a sua eficiência, sob um determinismo puro que se desenrolasse necessàriamente desde a constituição do germe. O determinismo que invocamos, e dizemos bastar, provém da natureza germinal cuja singularidade primária ele desenvolve. É, por consequência, à constituição primária dessa singularidade, à escolha primordial de uma natureza distinta, que efectivamente recorre quem pretender negar a eficiência contínua de uma intenção. Mas o desenvolvimento que afirmamos depois, se for adaptação renovada, utilização sempre análoga dos encontros ocasionais, segundo a própria exigência da fórmula inicial, será, por conseguinte, escolha ainda e invenção verdadeira em cada um dos momentos dessa evolução individual. Porque pretender negar, na constituição primitiva desse indivíduo, sob pretexto de determinismo anterior e impessoal, toda a invenção e toda a escolha realizada entre os possíveis, tal posição é inaceitável, como se viu, se realiza abstractamente o acaso puro, sem levar em conta a unicidade rigorosa daquele germe, portanto, daquele organismo, daquele espírito, daquele carácter.

O «fiat» de que se trata e que resume assim toda a evolução, consiste, por conseguinte, numa escolha renovada, sempre análoga porque exprime sempre



a *sequência* de um mesmo pensamento determinante. Escolha entre todos os possíveis que a diversidade dos encontros multiplica a cada momento, entre todos os acasos que o indefinido dos contactos produz a cada instante. Coloquemo-nos, por hipótese cómoda, no momento inicial, no instante da concepção. Aqui mesmo, opera-se a escolha entre todas as combinações possíveis, entre todos os acasos da hereditariedade. Aqui, afirmar-se-ia já, numa fórmula pessoal e prévia, a natureza característica, o temperamento incomparável, o organismo que há-de definir-se, o espírito que há-de realizar-se. Essa fórmula implícita, que ninguém, sem dúvida, revela, pois só o futuro a há-de revelar, mas que poderia enunciar, certamente, uma inteligência superior e que é verdadeira mesmo que ninguém a conceba, essa fórmula por que poderia exprimir-se tal natureza única compreende já, de modo virtual, todas as escolhas ulteriores que o ser singular há-de realizar entre todos os acasos que por ventura se lhe ofereçam, em suma, toda a intenção, sempre fiel em si mesma, da criação genial sucessiva. Transportemos agora o lugar suposto dessa fórmula sintética para o momento da evolução ulterior que quisermos escolher. Aí também, essa fórmula sincera, quer a conheçamos, quer não, deverá compreender virtualmente todas as invenções que o futuro possível dessa natureza genial reserva, tal como compreenderá implìcitamente todas as invenções desse génio no passado. O instante que escolheremos, para considerar, em resumo e na sua plenitude, a força da criação, é um instante qualquer dessa história. O sentimento do indivíduo criador pode, ou não, pôr-lhe em evidência, nesse momento,

a sua própria energia, manifesta ou latente. A fórmula dessa produção única nem por isso deixa de permanecer, e sempre com o mesmo teor, possível e verdadeira. A expressão de Leibniz é exacta a respeito de cada um dos momentos análogos desta história do génio: o presente está cheio do passado, do mesmo modo que está repleto do futuro. Kant e Schopenhauer têm razão: o «fiat» constitutivo, a escolha constante dessa natureza original, é estranho à circunstância relativa de cada um dos instantes diversos, co-extensivo, no mesmo sentido, a todos esses instantes que parecem distintos. Neste sentido, — e abstraindo de um mundo numeral que a experiência não conhece — é verdadeiro dizer, com os metafísicos e Platão, que o acto pelo qual o génio se afirma é qualquer coisa de *eterno*.

Deveremos entender esta implicação primordial — visto que cada um dos instantes em que a afirmação se formula equivale a uma origem — como necessidade *interior* das invenções ou sínteses que são novas na aparência, dando assim à expressão leibniziana, cuja justeza pusemos em evidência, toda a sua significação de determinismo interno e de equivalência absoluta? Convirá, ao menos, encontrar em cada um dos estádios — e desde a origem primária — a constância de um hábito, sempre igual, escolher a combinação preferível em determinado sentido definido, de determinada maneira precisa? Não esqueçamos que o *eterno* desta escolha é o da afirmação de uma natureza, que os metafísicos de quem transpomos a tese estiverem muito longe de nela implicar um hábito que só uma génese sucessiva poderia explicar e que, colocando-nos no ponto de vista da experiência, erraríamos em atribuir à



fórmula do génio o que a experiência lhe recusa, isto é, o absoluto da identidade, a ignorância de todo o progresso. O que a experiência testemunha com maior evidência é precisamente isto: as criações geniais deparam-se sempre, a quem delas se apercebe, como *novas* e imprevisíveis. *Andrómaca, Berenice, Fedra, Ester,* nenhum determinismo igualador encadeia umas nas outras essas invenções diferentes e incomparáveis do génio de Racine; e ninguém, nem sequer Racine, poderia ter descoberto antecipadamente, no furor de Hermíone, a resignação do reino da Síria, ou, na vertigem carnal da filha de Creta, o abandono religioso da filha de Judá. Até mesmo onde a identidade da invenção é mais especiosa, do *Baco* de Leonardo ao seu *João-Baptista,* que perito desprezará a singularidade visível de cada figura, pela identidade abstracta de significação? Entre essas figuras diversas, entre essas heroínas diversas da vida passional, há, sem dúvida, analogia de concepção, equivalência de natureza, mas não identidade de essência imutável. O que se encontra comparável através de todas as criações sucessivas do mesmo génio singular, e que constitui a sua racionalidade constante, a inteligibilidade interna e verdadeiramente característica, é a *maneira* própria e única de operar a síntese dos materiais, de escolher entre os possíveis, de se adaptar às ocasiões diversas. Hermíone, Berenice, Roxana, Fedra, Ester — a furiosa, a terna, a impulsiva, a constrangida, a submissa — todas irmãs umas das outras, nascidas diferentes e múltiplas, mas próximas, forças distintas e unas do mesmo acto gerador.

Assim se manifesta, no princípio *eterno* (com o significado que atribuímos à palavra) e por ele em

invenção verdadeiramente *nova*, a *liberdade* inerente à própria raiz de cada natureza genial. Digamos antes — a fim de melhor pôr de lado, em nome da experiência, a ideia abstracta e puramente filosófica de *determinação*, mesmo se muito habitual e interior — a *indiferença* característica de cada natureza genial, que faz dela, e dela apenas, a fonte única e radical dos seus actos e das suas obras, desde que dela provenha. É assim que atribuiremos — graças à experiência, e dentro dos seus limites — todo o valor à tese metafísica do «fiat», essa liberdade no princípio, esse «milagre» da ideia, que, segundo as palavras de Lachelier (outro metafísico psicólogo), «nasce de nada, como um mundo». Consideramos, assim, de importância máxima, à luz da interioridade, o papel essencial do acaso na criação genial, e, para empregar termos gerais, na vida moral e espiritual. Não poderia aplicar-se aqui, transpondo-a, por sua vez, da região metafísica ao plano acessível do fenómeno, a tese cartesiana da indiferença radical e da imensidade divina?

### III — O génio e a criação orgânica

Negámo-nos, atrás, a situar o «fiat» do génio, e a liberdade radical de que é a fórmula, em tal ou tal momento da história individual, quer no da origem, quer em qualquer outro ulterior. Há todavia, nessa noção do intemporal e do eterno, que os metafísicos utilizaram com este fim e que nós procuramos transpor para o terreno do fenómeno, qualquer coisa de exacto. Se é verdade, como vimos, que a natureza do génio é solidária com a força do corpo, é, por conseguinte, no advento dessa força orgânica



que deveremos aperceber-nos da realidade do «fiat» constitutivo e da liberdade radical do génio. Força de criação e de novidade, espiritual, nesse sentido (pois, como Bergson mostrou, e Lachelier antes de Bergson, é próprio do espírito inventar como facto), o génio é, com este enraizamento no corpo, antes de tudo, *natureza;* e é à natureza pròpriamente dita, a que as ciências naturais tentam explicar a seu modo, que devemos fazer recuar a génese primeira. O mesmo é dizer que a escolha primordial, pela qual se constitui no ser essa energia criadora, incide na constituição original do corpo e na invenção singular da individualidade orgânica. É regressar, para dar conta do que é a própria característica da actividade genial, ao estádio determinante da vida embrionária e ainda semimaterna. Ou antes, é recorrer ao acto verdadeiramente original, pelo qual, numa espécie de indiferença inovadora e de invenção absoluta, essa vida prévia e determinante é primeiramente constituída com tudo o que há-de implicar no futuro. É nessa escolha da singularidade do corpo, por conseguinte, do próprio espírito que nele se baseia, que consiste, em definitivo, o «fiat» de que se tratava; e é exactamente aqui, na sequência do tempo, certamente, mas tal como no princípio da duração pessoal, independente, graças à decisão irredutível da duração de que provém, que deveremos situar, enfim, esse acto *eterno* por meio do qual Platão, Kant e Schopenhauer, separando-o de toda a duração e de toda a experiência, pensavam explicar o desenvolvimento temporal da natureza de cada indivíduo.

Entender assim, e de acordo com a indicação dos biólogos mais autorizados, Claude Bernard entre

todos, a produção autónoma do génio no seu princípio, não é, de modo algum, desmentir as nossas observações precedentes a respeito da qualidade muito psicológica desse princípio inovador. É antes, por uma indução que a analogia entre a vida espiritual e a vida do corpo nos impõe, considerar justamente como *psicológico* — sempre de acordo com o método de Claude Bernard — o princípio da vida do corpo e da sua força. O filósofo Ravaisson, muito ao corrente dos trabalhos sobre a vida do organismo, comentava com verosimilhança as indicações do grande fisiologista acerca da *ideia directriz*, que modela cada corpo segundo um tipo, fazendo dessa ideia operante uma espécie de imaginação confusa e de vontade obscura. Para além das noções de faculdades que distinguimos, de acordo com este comentário mas procurando mais ainda a unidade da acção operante, na raiz do temperamento que essa invenção determinar, não será a acção verdadeiramente primordial do *carácter* que descobriremos na obra dessa *ideia* orgânica? De tal modo que a escolha intemporal (no próprio sentido em que explicámos o vocábulo) de determinada forma definida, de determinado funcionamento singular desse organismo incomparável, não é outra coisa, no fim de contas, senão a invenção autónoma do próprio carácter, no que o carácter tem de radical. Reduzir a génese do génio à génese do corpo em que radica é fazer da génese própria desse corpo a obra imediata do génio.

Dir-se-á que é uma extensão abusiva do pensamento de Claude Bernard e uma deformação inaceitável do método de explicação naturalista? A *ideia directriz* cujo papel demarcou no advento de cada



organismo, não será como que a entrada em cena, antecipadamente regulada, de um *tipo* determinado, o tipo da espécie em que, desse modo, se encontra determinada a aparência interna e vaporosa do indivíduo em formação? Por conseguinte, exactamente o oposto daquela escolha decisiva e inovadora, daquela invenção de uma forma e de uma vida sem precedentes, a que recorremos. Em resumo, a negação, graças ao determinismo interno da forma viva, daquela individualidade quase absoluta, daquele *carácter* incomparável, que acabámos de analisar. — Parece-nos que tal interpretação antifinalista, em suma, do pensamento de Claude Bernard, estaria, precisamente, pouco em conformidade com o espírito do seu método. Considerar aquela acção da ideia orgânica como simples entrada em cena de um tipo preexistente, é fazer da *ideia* agente uma simples figura de retórica a reduzir o tipo, que o organismo nascente poderia reproduzir, à pura síntese mecânica dos fenómenos prévios cuja fórmula a física e a química seriam suficientes para esgotar. Cada realização do tipo num organismo novo é exactamente uma orientação nova dos materiais, em si mesmos indiferentes, desse organismo. Por conseguinte, uma invenção de cada vez, a introdução na sequência da duração daquilo que ela não implicava pelo simples facto do seu desenvolvimento, um acto intemporal (neste sentido) e verdadeiramente original, uma escolha entre as combinações possíveis, uma criação. — Mas a *ideia* eficiente, que, deste modo, afirma a obra, não poderia ser a ideia pura de um *tipo* prévio, que o acto renovado da criação orgânica realizasse em cada nascimento novo, sem nenhuma outra inovação senão esta con-

formidade habitual a uma regra admitida. Não é a *espécie* que nasce de novo; é determinado *indivíduo* que nasce com o tipo da sua espécie, embora nunca tivesse revestido essa forma que será a sua forma própria, com esse jogo próprio de funções, que será seu, verdadeiramente e absolutamente novo, na realidade, estritamente incomparável naquilo que constitui, agora e doravante, a sua natureza singular. Como é que o puro mecanismo físico-químico, se o julgarmos impotente para reproduzir o tipo preconcebido, seria capaz de produzir o indivíduo realmente novo, se esse indivíduo fosse imprevisível? Tudo quanto atrás se disse do modo único de combinação dos acasos implicados em cada um destes adventos, do acaso interior que essa combinação única supõe, da escolha incomparável realizada por esse acaso decisivo, tudo isso se aplica tão exactamente à constituição de determinado organismo quanto ao advento de determinado poema ou de determinada estátua. De melhor aplicação ainda, se o aparecimento da estátua e do poema, inesperado, sem dúvida, na sua época, for fiel à natureza e à fórmula do poeta e do escultor, por consequência, à fórmula e à natureza do corpo do artista que o seu génio exprime. É, pois, absolutamente indispensável que a *ideia orgânica* seja individual e singular, bem como específica e típica, que o tipo não seja inventado de novo, a não ser sob a condição irredutível da novidade do indivíduo; em resumo, que o génio se afirme eficiente no princípio da existência genial. E, se duvidávamos de que fosse exactamente esse o espírito do método de Claude Bernard, bastaria pensarmos nos apontamentos que deixou ao morrer, em que reconhecia que só a natureza do homem pode explicar a natureza da vida. O homem, isto é, aquele de todos os seres vivos que melhor realiza a autonomia do indivíduo.



Só esta exegese do génio, situando a sua natureza e a sua eficiência na organização original do indivíduo, isto é, do seu corpo em que o seu espírito está enraizado, pode exprimir-lhe a génese inteligível. Qualquer outra explicação, desencarnando-o de algum modo, transformá-lo-ia em coisa abstracta. E, não podendo situá-lo, por falta de um elo de ligação com o que se desenvolve e é duradoiro, tenderia, então, a fazer de cada invenção genial algo de esporádico e de arbitrário. Mas, quando falamos de génio, devemos, de acordo com as análises relativistas que anteriormente formulámos, considerar a genialidade, no seu conjunto, co-extensiva à própria individualidade sob as suas diversas formas, e à singularidade que sempre oferece. Convém, pois, visto que essas formas são desigualmente felizes e desigualmente eficientes, encararmos a genialidade como mais ou menos poderosa, segundo a medida do seu bom êxito ou do seu insucesso. E eis o que melhor lhe assegura a extensão à indicação de Claude Bernard sobre a explicação da natureza do ser vivo pela natureza do homem. Não será, com efeito, avaliar a aparição e a obra do génio, nos diversos graus da criação orgânica, consoante os produtos seriados dessa obra eficiente realizarem cada vez melhor, e sob forma cada vez mais singular, o tipo da natureza humana perfeita? Como se o advento desta fosse o fim que a evolução da vida se propõe, embora o não saiba; o que foi, após o filósofo naturalista Aristóteles e o naturalista filósofo Geoffroy-Saint-Hilaire, o pensamento de Cournot e o de Ravaisson, e o que

parece ser ainda hoje o pensamento implícito do biólogo filósofo Driesch, tal como o pensamento expresso do filósofo da vida, Bergson.

De resto, mesmo esses, entre os zeladores das ciências naturais, que poderiam repudiar, como maculadas de finalismo, as teses de Claude Bernard, implicariam ainda, sem que o soubessem, na sua exegese tão mecanista do desenvolvimento da vida, a função criadora interna que pretenderiam rejeitar. A seus olhos, sem dúvida, muito longe da fisiologia poder explicar a razão, graças a um progresso imanente, da sucessão das formas, é à morfologia, ciência inteiramente estática, que compete dar conta desse avanço fatal, e é ela, em verdade, que constitui, de maneira totalmente geométrica, a ciência por excelência do ser vivo. Que resta, por conseguinte, visto que sob o sistema das reacções físico-químicas é ùnicamente das transformações calculáveis da figura que tratamos, dessa invenção genial que o idealismo, a que renunciamos, supunha em cada grau da evolução? Resta precisamente o seguinte, que é a significação essencial da tese denunciada: a aparição sucessiva das formas vivas, a sua sequência inteligível, a sua perfeição crescente aos olhos do pensamento que as avalia a título de combinações cada vez mais difíceis, em suma, o progresso, nessa série de transformações, do pensamento que se reconhece gradualmente nesses graus sucessivos do seu próprio acabamento. E é exactamente no próprio progresso, interno e real, dessa aparição gradual das formas, que o pensamento se reencontra e se reconhece. Não, simplesmente, pensamento do biólogo que reflectisse de fora sobre uma série de figuras indiferentes em si mesmas à actividade que as reflectia;



mas, exactamente, projecção pelo biólogo desse pensamento, que calcula e compreende a série das formas, no advento dessas formas que se dispõem ordenadamente segundo a fórmula que as há-de explicar. Em resumo, a exegese inteiramente mecanista supõe, na evolução que nenhum princípio orienta do interior para um fim, esse princípio das metamorfoses que é o próprio pensamento, combinando gradualmente a novidade das formas com uma arte cada vez mais sábia e encaminhando-se assim, a golpes de invenção, para a forma mais perfeita que é a forma humana. Invenção imanente, pensamento que se ignora na eficiência da sua obra, génio criador nos graus sucessivos dessa obra e dessa invenção, verdadeira finalidade muito análoga à de um Claude Bernard ou de um Aristóteles.

E, se abandonarmos, pelo pormenor do que acontece no organismo constituído, essa visão de conjunto da produção dos organismos, encontraremos também aí a acção eficiente e interna dum pensamento que orienta as funções e as metamorfoses dos órgãos, essa obra intencional (sem que o saiba) de um princípio imanente que arruina ou que defende e reconstrói, com o jogo harmónico dos elementos do corpo, a própria natureza do corpo e a do espírito que ele encarna. Intenção não impessoal e específica, mas verdadeiramente individual até onde se lhe pode observar o efeito, e que resulta exactamente do desenvolvimento de determinada fórmula definida, a do carácter. — Não será que certas doenças, pelo menos, seguem, na sua evolução, uma marcha lógica, e que parece realizar gradualmente a história de uma ideia mórbida que obsidiaria o indivíduo doente? Isso é verdadeiro para certas

desordens nervosas que se desenvolvem em sintomas estranhos e inexplicáveis, até ao dia em que um método perspicaz — e como que interior — descobre e reconhece, sob o artifício de uma simulação involuntária e totalmente simbólica, a tara inicial secreta de que o doente, que ela preocupava sem o saber, escondia a si mesmo a influência detestada. É toda a significação do freudismo essa obra oculta de uma obsessão determinante. E quem poderá dizer se outras doenças, se todas talvez (como a antiga medicina, a de um Stahl ou de um Van Helmont acreditava) não realizarão de maneira análoga a evolução de uma ideia agente? Donde se seguiria que a marcha da cura seria o inverso da doença, e que por toda a parte, segundo o espírito do método freudiano, seria exactamente a consciência da ideia mórbida e a intenção firme de lhe aniquilar o efeito que seria, na verdade, a obreira do restabelecimento harmónico das funções de novo combinadas. Não será que a cura de tais «pitiáticos», como os que Babinsky tratou, parece exactamente, na sua lógica vital semiconsciente, o processo de uma ideia orgânica individual salutar? Por tais observações e pelas induções que implicam, a compreensão das relações recíprocas entre o físico e o moral seria talvez facilitado; e é exactamente, em todos os casos, a própria fórmula do indivíduo, o pensamento eficiente que lhe constitui o ser distinto, a *ideia orgânica* pela qual ele vem a ser e é, que sempre encontraríamos no princípio da sua perfeição tal como no princípio do seu declínio. Essa auto-sugestão que se ignora destrói e restabelece um equilíbrio singular; oferece, pois, uma qualidade pessoal; é a acção radical do carácter individual que manifesta sempre. Há aí,



em todos os casos, uma invenção diversamente genial, uma obra imanente dessa força eficiente a que chamamos imaginação, no sentido em que Lachelier emprega este vocábulo — uma «ideia da natureza».

### IV — Génio e instinto

Se situarmos, desse modo, o génio no jogo das funções, encarando-o como ideia eficiente que se ignora e ignora a sua obra, reduziríamos a natureza e a acção desta força criadora à de um puro instinto? Reduzi-lo a tais proporções seria, talvez, rebaixar-lhe o valor, se desprezássemos, com este retorno a uma «coisa vaga», o que há na obra genial expressa — as análises de Valéry mostraram-no-lo com exactidão — de cálculo consciente, de escolha reflectida, de inteligência que se conhece e conhece a sua própria acção. Aceitaremos ainda o que já se disse: que um Racine compõe *Berenice* como a abelha faz o mel ou a ave o ninho? E porque não descer mais longe no jogo das metáforas, e considerar verdadeiro o que Lamartine afirmava, embora não o acreditasse?

> Je chantais, mes amis, comme l'enfant respire,
> Comme l'oiseau gémit, comme le vent soupire,
> Comme l'eau murmure en coulant (¹)

Redução da obra «inspirada» à acção bruta de uma força inconsciente ainda mais vaga que o instinto.

(¹) Eu cantava, amigos, do mesmo modo que a criança respira, do mesmo modo que a ave geme, do mesmo modo que o vento suspira, do mesmo modo que a água, quando corre, murmura.

Não está de modo algum demonstrado que o instinto, na sua acção real, seja «coisa vaga». Muito pelo contrário, cada instinto segue, na elaboração da sua obra, quer se trate da abelha, quer da ave, uma regra precisa, que obedece a uma fórmula bem definida. E, todavia, as tentativas que certos naturalistas fizeram para suprimir o papel e a realidade do instituto, quer o reduzam à simplicidade dos tropismos quer ao jogo complexo das associações, quer a um puro mecanismo resultante dos arranjos morfológicos e da acção dos meios, parecem ter falhado. Ou antes, reencontrar-se-ia aqui, ainda, essa projecção inconsciente do pensamento do sábio na constituição do seu objecto, essa hipótese latente de um pensamento que se realiza no decurso da evolução dos seres vivos e nos pormenores da sua actividade de invento, essa gradual entrada em cena de uma *invenção* imanente, essa eficiência de um princípio e de uma fórmula criadora proporcional a uma novidade, mesmo se a invenção inovadora tiver de cristalizar-se, em seguida, e a criação, que foi eficiente, tiver de mudar-se, doravante, em rotina indiferente. Quanto mais se tiver enraizado o acto instintivo na forma orgânica, considerando o instinto, como já fazia Cournot, um prolongamento da estrutura e da função que ela implica, tanto mais a natureza vital e própria do instinto será assegurada por esta redução aparente, visto que ele será, por consequência, o próprio desenvolvimento da *ideia orgânica* por meio da qual estrutura e função chegam ao ser. E, se houver *génio* nesta constituição do organismo e do seu jogo, é exacto dizer-se que o instinto contém em si aquilo a que se chama génio.



Mas, se se revela assim no seu princípio, que é a criação, o génio que contém refere-se à espécie, mais do que ao indivíduo. E, por essa relação, corresponde mal à orientação que indicámos atrás, a orientação da natureza orgânica para o homem, em quem a individualidade se revela essencial. Se, então, o génio se confunde definitivamente, como nos pareceu, com o carácter, convirá, visto que o carácter — Schopenhauer já o notara — não é do domínio da animalidade, pôr em dúvida a assimilação ao instinto dessa força criadora. Ora essa dúvida teria também a sua incidência sobre a identidade desse poder com o poder que fabrica o organismo, identidade que nos pareceu fundamental. Pelo menos, seria indispensável distinguir e opor entre elas duas formas de génio: uma que, preferentemente específica e impessoal, pertenceria à formação da estrutura e da actividade por que se exprime, o *génio-instinto;* a outra, que, individual e mesmo pessoal, pertenceria à constituição ideal de uma obra que manifesta o pensamento, o *génio-razão.* Haverá passagem entre uma e outra dessas formas que se opõem?

Notemos primeiramente que a distinção não é, de modo algum, evidente, entre a invenção individual e a formação dos instintos. É certo, para um evolucionista, — e qual será o naturalista que o não é irrevogàvelmente, na hora actual? — que o instinto, longe de ser dado primitivo, tem a sua génese. As observações e as induções de Darwin mostraram nesta génese, e no princípio, o papel das variações fundamentais, do acaso. Os pressentimentos justificados de Lamarck fizeram ver nessa génese, e no princípio, ainda, o papel da necessidade, que provoca

uma adaptação, da finalidade imanente. Acaso, por consequência, como é verosímil, mas acaso *interno*, e que se produz, não em geral e na espécie, mas singularmente e em determinado indivíduo. Há, consequentemente, concordância entre essas duas explicações que parecem contrárias a de Lamarck e a de Darwin. O filósofo Luís Weber tornou sensível a probabilidade, nas épocas de formação primária e, também, nos momentos de modificação essencial, dos diversos instintos (pois cada um deles tem, sem dúvida, a sua história e o seu progresso), de invenções individuais que sejam testemunho, nas diversas crises, de uma genialidade singular, toda no sentimento, é verdade, e não num pensamento que se conhece, mas não diferente, por natureza, do pensamento que exercerá a sua acção no homem, por um pensamento também, embora capaz de se conhecer por reflexão e de saber avaliar-se. Estamos, agora, muito perto da força agente de que Bruno falava, e que opera na aranha como no universo, e da energia vital cuja acção Cournot afirma em cada ser vivo, e bem ainda da intuição contida no instinto, de que Bergson compreende o desenvolvimento e a libertação no homem através do pensamento.

Além disso, as observações dos biólogos, se não aboliram o instinto e a sua originalidade, puseram bem em evidência a afinidade entre os actos instintivos, de ajustamento tão exacto e minucioso, e certos actos reflexos de função defensiva, tão precisos, por sua vez, no seu jogo espontâneo, tão exactamente e minuciosamente adaptados no indivíduo à ocasião que os faz desencadear. Adaptação que provém, também, de uma finalidade interna,



que, do mesmo modo, supõe uma génese anterior, que deriva também, talvez, de um acaso primitivo, mas interior e pessoal, de uma invenção primária do indivíduo. Os biólogos contemporâneos não mostraram, igualmente, quão análoga à actividade instintiva é essa síntese, individual e até ocasional, da fagocitose, tão bem apropriada, em cada caso especial, à protecção definida que exige a fórmula particular do ser vivo singular que ela defende da doença? Uma «sabedoria» imediata, finalista e justificável, mas inconsciente, razão virtual e instinto de encontro, reside assim no organismo ameaçado que ela garante. — E é exactamente no indivíduo, no homem individual em particular, que o bio-psicólogo Eduardo Claparède pôs em evidência a natureza muito singular do sono, tão análoga, ela também, à natureza do instinto, tão nìtidamente ajustada, aliás, à constituição particular de quem dorme, tão justificável, por sua vez, por uma reflexão que lhe apreciaria o a propósito, tão finalista, por conseguinte, e tão impregnada de um poder de invenção hábil em utilizar os encontros ocasionais.

Estas comparações entre o que sucede no decurso da vida individual e o que se relaciona com a vida da espécie, esse reconhecimento, nos diversos casos, de uma finalidade e de um acaso internos muito semelhantes, não farão pensar em quanto é relativa, em suma, a oposição clássica que formulávamos entre a sabedoria imanente do indivíduo e a que é inerente à constituição da espécie? Da genialidade vital, que é invenção do indivíduo, à genialidade instintiva, que é invenção de um ajustamento ao meio, e desta à genialidade pròpriamente espiritual, que é invenção de uma obra em que o pensamento do

homem se reencontra expressamente, há, não já incompatibilidade de ser, mas passagem contínua. Em cada um desses momentos, cuja aparência distintiva nos impressiona primeiramente, há realidade eficiente de uma lógica imanente que a reflexão confirmaria, ora ideia da natureza, ora ideia pròpriamente humana, pensamento em todos os casos, e que é princípio de ordem. Mas esse pensamento que se ajusta, se é virtualmente reflexão, é, antes de tudo, pensamento *eficiente;* não é mais que a própria *produção,* quer da estrutura orgânica, quer dos movimentos que hão-de adaptar o animal, quer das obras que hão-de exprimir o carácter do homem. De acordo com as palavras de Lachelier, ele é, aparição fortuita num sentido e que «nasce de nada, como um mundo», no homem que cria, do mesmo modo que no animal que se adapta ou no organismo que se fabrica, «milagre da natureza». E as oposições verificadas, e que formulámos atrás, entre o *génio-instinto* e o *génio-razão,* aparecem-nos, através destas analogias, verdadeiramente grosseiras e arbitrárias.

### V — O génio como imaginação primária

Assim, em cada um dos estádios que distinguimos, o génio mostrou-se sempre força *original* de organização. Esse aspecto que por toda a parte o caracteriza, no animal (poder-se-ia talvez dizer no vegetal) tal como no homem, na invenção espontânea da estrutura de cada corpo, não menos que na obra expressa de determinado espírito criador, deve ajudar-nos, sem dúvida, a melhor compreender em que consiste a sua qualidade inata. Certamente, o



que ele produz é sempre explicável por razões, pois o biólogo, um Claude Bernard, entre todos, dá-nos conta, sistemàticamente, da génese normalíssima do organismo, e um Lamarck e um Darwin dão-nos conta, inteligìvelmente, da génese da espécie e dos instintos, e um Sainte-Beuve dá-nos conta, racionalmente, da génese natural de uma obra como a de Chateaubriand ou a de Pascal. É verdade também que, no homem, essa invenção que comprova a eficiência do génio é muitas vezes consciente, e que o criador de obra espiritual, um Wagner ou um Valéry (às vezes um Lamartine), é, por vezes, capaz de dar conta dela. O génio é, pois, exactamente, e em todos os casos, consciente ou não, actividade racional. Mas o que, sobretudo, importa—já o assinalámos—é que é *invenção* daquela actividade racional e das formas ou dos produtos em que ela se encarna e se realiza. Muito diferente, assim, do puro exercício da razão, que é, simplesmente, explicação lógica desses produtos, aplicação lógica dessas formas, exegese muito lógica dessa invenção primária. Um vulgarizador desenvolve com clareza o que um físico genial descobriu sintèticamente. Não há menos pensamento racional na descoberta oculta que na exposição desenvolvida; há nela, a mais, a constituição, a criação do sistema racional que o vulgarizador, que nada cria, verifica e expõe em plena luz. Quando Lamartine, no comentário das *Meditações* ou das *Harmonias,* explica ao leitor em que disposição pessoal e em que circunstâncias compôs determinado dos seus poemas, como *Vallon* ou *Primeiro Desgosto,* o comentário é racional enquanto permite relacionar, umas com as outras, as disposições do poeta, as circunstâncias que as provocaram, as imagens inte-

riores que nasceram desse encontro, a música verbal que exprimiu essas imagens e essas emoções. Também inteiramente racional foi a produção do tema que esse comentário agora nos explica; mas a obra de razão que a génese real conteve, em vez de compreender tarde de mais essas conexões e de fazer entender-lhes a organização inteligível, foi criação do sistema de conexões, sem reflexão, talvez, sobre o seu valor sistemático, tanto mais inclinada e poderosa para a produzir. Do mesmo modo, se há uma sequência racional no hino de S. Paulo sobre a caridade que não morre, e se a exegese desse fragmento permite entender a cadeia de pensamentos, também inteiramente racional foi o arrebatamento religioso e rítmico donde *proveio*, sem reflexão (é verosímil), a sequência organizada; mas ela *proveio* desse arrebatamento e desse ritmo, trazendo, sob a nova forma, um modo novo do inteligível. E aplicar-se-iam estas observações, de maneira análoga, a todo o sistema de pensamentos e de sentimentos que constitui, por síntese verdadeiramente racional, determinada religião definida ou determinado acto heróico. Essa razão *inerente*, que se revela explicável como facto ao exegeta que lhe comprova a existência, foi criada, antes que alguém a explicasse, pelo messias religioso ou pelo herói; e é nessa criação de um modo novo do racional que consistiu o seu génio.

Devemos, pois, fazer distinção entre produção da actividade racional e uso ulterior dessa actividade. O génio é poder racional, sob pena da sua obra se não produzir. Mas, de preferência a pura inteligência, ainda abstracta, na sua acção, esta força criadora, que traz o que não existia, é antes força concreta, por meio da qual entra no mundo do real o que



ainda não tinha figura de realidade. E que a palavra *figura* não iluda ninguém sobre o alcance desta vinda e desta instituição primordial. Não se trata apenas da figuração sensível realizada pelas formas, materiais ou imaginárias, da vista, do ouvido ou do tacto. No próprio campo da mais estrita intelectualidade, na ciência mais desinteressada por aquilo que consideramos figura, não só o pensamento que se inventa não pode produzir-se senão por incorporação (que é ainda figura) num sistema de signos, mas há introdução no mundo de uma forma inteligível nova, de uma figura inédita do pensamento. O que chamamos razão pura não bastaria para esta obra que «faz alguma coisa de nada». O génio donde esta obra provém, que se encarna, antes, nesta obra, é mais que razão, pois que nasce do seu acto que é razão. Como designar um modo assim de produção verdadeiramente original por meio da qual surge no ser o que não existia, senão pela palavra *imaginação?* A imaginação, concebida na pureza da sua função, é exactamente, e em todos os domínios, *origem* de tudo quanto é figura sensível ou inteligível, desconhecida no mundo. Para além desta razão, que exprime a qualidade inerente àquilo que ele cria, o génio, no seu acto singular de intervenção radical, é imaginação primária e pura, imanente e idêntica à sua obra.

### VI — O simbolismo primordial da vida interior e espiritual

Por conseguinte, se o encararmos, sob a sua forma mais elevada, e a mais significativa da sua essência própria, como poder de invenção religiosa,

ou como poder de avaliação passional e do heroísmo, ou, melhor ainda, como poder de criação artística (onde o seu tipo se revela mais nìtidamente), é inevitável que o génio, visto que desenvolve uma imaginação singular que se constitui e se exprime, primeiramente, em temperamento individual, se manifeste principalmente, para quem assim o encara, como *força de sentir*. É esse um aspecto fundamental da sua natureza, e em que a crítica de Taine insistiu com razão, por exemplo no que respeita a Shakespeare ou Miguel Ângelo. Sem dúvida, tal aspecto do génio foi, às vezes, objecto involuntário de caricatura, da parte dos «filisteus». Deturpou-se o *sentimento*, princípio verdadeiro da criação genial, em falsa *sentimentalidade*, em *pieguice* vulgar. A música presta-se, muito particularmente, a uma alteração deste género (pense-se em *Manon*, ou em *Werther*, ou até na romança de Siebel no *Fausto* de Gounod e naquela a que o «feliz pastorinho» dá ensejo, na *Mireille* do mesmo compositor. Tal aspecto do génio não é menos essencial e primordial, se se trata, nesta criação harmoniosa do sentimento, nessa transposição lírica, nesse jogo interior das emoções que o artista domina e combina, de uma actualização simbólica desses apetites radicais que a obra de arte tem por função traduzir. Porque é exactamente dessas tendências profundas, e que se agregam orgânicamente na unicidade do carácter, que provém em verdade, a expressão diversa de uma fórmula única, cada uma das obras de cada artista. Mas não é a natureza directa, ainda estranha a toda a figura determinada, das tendências harmónicas e do carácter original que essas obras diversas exprimem nas modalidades do estilo



pessoal. É indispensável que uma primeira criação intervenha, a da própria alma do artista, ou, mais exactamente, da sua vida interior, quer dizer, do mundo de sentimentos que nele realiza, de maneira directa e viva, imediatamente e irredutìvelmente pessoal, o mundo das coisas. Simbolismo duplo, pois que, de um lado, representa a natureza inata do artista criador, do outro a realidade múltipla que domina e constitui, na unidade de um sentimento fundamental, essa natureza ímpar. Mas, desses dois simbolismos, só o primeiro é exacto, se é verdade que a natureza das coisas, assim constituída, não faz mais que revestir de uma figura sensível o mundo interior e imediato do sentimento pessoal. E é exactamente sobre essa criação primária e efectiva de um mundo interior dos símbolos que a exegese freudiana da obra de arte incide com razão, como faz, aliás, no que diz respeito a cada um dos domínios onde aparecem, de maneira análoga, as criações do génio.

Porque o mesmo sucede quanto à invenção religiosa ou passional, ou até heróica. Em todos os domínios, tal como no da arte, a obra primária do génio não é mais que a vida interior que ele inventa e organiza, e donde brotam os actos, as crenças ou os ritos, as expressões plásticas, as músicas e os poemas. Uma ficção mágica, sob a qual os apetites da carne se disfarçam, tal é, simbòlicamente real e de natureza espiritualizada, o lirismo pessoal dos criadores. Mas, na medida em que se consideram a si mesmas como mundo puro da verdade e dos valores que subsistiriam absolutamente e «em si», é também, exactamente, de tal ficção simbólica, e de lirismo análogo, que provêm, de facto, as criações

geniais do sábio que dizemos impessoal, do técnico entregue à sua obra objectiva e do filósofo que se julga liberto do corpo e do sentimento. Para eles, também, real princípio da visão, sem qualquer erro subjectivo, das ideias e das coisas, o que primeiramente nasce, das tendências encarnadas e do carácter primordial, é uma maneira pessoal e especial de sentir e de reagir, um sentimento intelectual da existência e da acção próprias, um mundo interior e autónomo sobre o qual há-de modelar-se o mundo das ideias e das coisas a que, apenas, o espírito que pretende ser objectivo atribuirá valor real. Também aqui, neste universo ideal e abstracto, se afirma radicalmente, sob um disfarce impessoal, o lirismo dos criadores.

Mas esse mundo, uma vez criado, dos valores espirituais — quer se trate da filosofia, da ciência, da técnica, da paixão, do heroísmo, da vida religiosa, da própria arte — não poderia ser negligenciado pela nossa análise. Essa espiritualidade intelectual onde se chega por duplo simbolismo — pois o mundo interior exprime o carácter e a obra figurada exprime, por sua vez, o mundo interior — manifesta verdadeiramente, por consequência, no estádio mais perfeito da criação humana, a natureza primária do criador donde a obra provém. Mas não poderíamos aprofundar isto senão com a condição de nos envolvermos no problema da inspiração.

## CAPÍTULO VII

## O problema da inspiração

### I — A tese romântica

O acto essencial do que se chama inspiração é exactamente, com efeito, a criação primária e sentimental, realizada pelo génio, de um modo simbólico, o jogo lírico consigo mesmo, a constituição primordial de universo de valores. É, pois, exactamente aqui que vai formular-se mais nìtidamente o debate entre a explicação da actividade genial pelo puro mecanismo intelectual, e a afirmação, no princípio dessa actividade, de uma força consciente. Parece que, colocando a discussão no plano das criações artísticas, a tornaremos mais clara.

Alguns, encarando o problema sob um ponto de vista totalmente realista e até brutal, falaram de possessão absoluta da pessoa do artista por uma espécie de demónio inspirador. Sem dúvida, nem sempre consideraram este demónio um ser distinto. É até fácil enquadrar a exegese com as observações positivas de psicologia experimental. De que se trataria, em casos deste género, senão de alucinação interna ou externa, senão de fenómeno de auto-sugestão? Na ordem da criação literária, por exemplo, tratar-se-á de um ditado, pois o poeta ou o dramaturgo só têm que escrever o que as suas «vozes» formulam. Tal seria, pelo menos em certa medida, o

diálogo do poeta com a Musa, nas *Noites* de Alfredo de Musset. Concebe-se perfeitamente uma realização análoga na ordem da criação musical. É mais difícil no que diz respeito às artes plásticas. Todavia, não teria havido qualquer coisa deste género no primeiro método de trabalho de um pintor como Utrillo? Escusado é dizer que tal prática deve ser acompanhada de perturbações nervosas. O vocábulo *embriaguez* que os poetas tantas vezes empregam, seria, de certo modo, exacto, pois trata-se, geralmente, de embriaguez cerebral. Aliás, entre alguns, como um Musset ou um Verlaine, poderemos supor uma intoxicação sem metáforas; e os biógrafos de Utrillo também nos não dão possibilidade de hipótese diferente. Directa ou não, essa embriaguez do artista deve determinar-se numa espécie de *delírio;* e eis ainda um vocábulo que os poetas empregam de boa vontade. Mas, visto que se trata de criação realizada e consistente, o delírio em questão será de forma relativamente coerente. Nem por isso deixa menos de ter aparência de «divagação» parcial. E é à imagem de uma Pítia sentada no seu tripé que se representará a «possessão» donde a obra provém. Tal como a Sibila virgiliana: «Enquanto assim fala diante das portas, muda, sùbitamente, de rosto e cor, a cabeleira fica desgrenhada; mas o peito arqueja, o coração selvagem enche-se de raiva; parece crescer e a voz já não soa como voz de mortal, agora que foi tocada pelo sopro mais próximo e sagrado do deus». E, mais adiante, a luta da inspirada com o demónio que a possui: «Mas, ainda impaciente de Febo, a sacerdotisa agita-se, furiosa, no antro, esforçando-se com gestos báquicos por expulsar do peito o deus poderoso: ele cada vez mais lhe fatiga a boca



cheia de raiva, dominando-lhe o coração selvagem, e amolda-a pesando nela». Até um Valéry, para quem a inspiração se resolve em arranjos, representa pelo símbolo do delírio os prelúdios de «Saint Langage» e de «Sagesse qui se connaît»:

«Cette martyre en sueurs froides,
Ses doigts sur ses doigts se crispant,
Vocifère entre les ruades
D'un trépied qu'étrangle un serpent:
— Ah maudite!... Quels maux je souffre!
Toute ma nature est un gouffre!
Hélas! Entr'ouverte aux esprits,
J'ai perdu mon propre mistère!...
Une Intelligence adultère
Exerce un corps qu'elle a compris! (1)

A Sibila de Cumes, descrita por Virgílio, é uma profetisa, como a Pítia valeryana. E é exactamente sob a figura delirante do profeta que as exegeses do romantismo representam o «inspirado». Como os *Magos* de Hugo, nas *Contemplações:*

«Savent-ils ce qu'ils font eux-mêmes,
Ces acteurs du drame profond?
Savent-ils leur propre problème?
Ils sont. Savent-ils ce qu'ils sont?
Ils sortent du grand vestiaire
Où, pour s'habiller de matière,
Parfois l'ange même est venu.

(1) A mártir, coberta de suores frios, crispando os dedos nos dedos, clama por entre as pancadas fortes do tripé que uma serpente envolve:
— Maldita! Como eu sofro! Todo o meu ser é um abismo! Ai de mim! Semi-patente aos espíritos, perdi o mistério próprio!... Uma Inteligência adúltera utiliza um corpo de que se apoderou!

Graves, tristes, joyeux, fantasques,
Ne sont-ils pas les sombres masques
De quelque prodige inconnu?» (¹)

Assim, no delírio do artista, o facto é de tradição constante, pelo menos desde Platão e Píndaro, mesmo de estilo. E notemos, a partir da alucinação de origem pessoal, todo o progresso do mito da possessão. Agora, que sabemos quais foram as ilusões espíritas de Hugo em Jersey e a influência que, por conseguinte, tiveram na sua visão do universo, somos tentados a tomar à letra o que ele dizia dos seus «Magos»:

«Une sorte de Dieu fluide
Coule aux veines du genre humain» (²).

E se levarmos ao extremo o que, a princípio, era apenas o símbolo da sugestão pessoal, chegaremos à quimera romântica de que *Mazeppa* fornece a fórmula:

«Ainsi, lorsqu'un mortel, sur qui son dieu s'étale,
S'est vu lier vivant sur ta croupe fatale,
Génie, ardent coursier,
En vain il lutte, hélas! tu bondis, tu l'emportes
Hors du monde réel, dont tu brises les portes
Avec tes pieds d'acier!» (³)

(¹) Saberão eles próprios o que fazem, esses actores do drama profundo? Conhecerão o seu próprio problema? Existem. Saberão o que são? Saem do grande vestiário onde, por vezes, o próprio anjo veio vestir-se de matéria. Graves, tristes, alegres, fantasiosos, não serão as máscaras de qualquer prodígio desconhecido?

(²) Uma espécie de Deus fluido corre nas veias do género humano.

(³) Assim, quando um mortal, em quem o seu deus se instalou, foi amarrado vivo sobre a tua fatal garupa,



Se entendermos em todo o rigor a tese da «possessão»; se nos limitarmos, mesmo, a invocar, como psicólogos, os fenómenos alucinatórios, atribuindo-lhes, neste caso, um papel essencial; — torna-se fácil a uma crítica intelectualista combater tais afirmações. Que o artista, mesmo quando se diz «inspirado», possa fiscalizar essa criação que ele declara autónoma, é fácil demonstrá-lo pelo exemplo dos que explicam a sua obra pessoal por intermédio do demónio secreto. Não é ainda Hugo quem, na jaula envidraçada de Guernesey, caminhando de um lado para o outro através da sala alta, e escrevendo pausadamente, de pé, diante da sua secretária, compõe os seus poemas «sagrados, desordenados, sublimes» metòdicamente e regularmente, a horas fixas? Não é também Delacroix quem, segundo o testemunho de Baudelaire, pinta os quadros mais «inspirados» com pleno conhecimento do que faz? Leonardo compõe os seus com uma lentidão meditada; de resto, os seus *Cadernos* confirmam plenamente o seu autodomínio absoluto e a sabedoria lúcida dos seus cálculos. Para outros artistas, esta *possessão* de si mesmo é ainda mais evidente. Temos os rascunhos sucessivos de Teófilo Gautier, principalmente para o poema de *Émaux et Camées* que tem por título *A Arte:*

«Oui, l'oeuvre sort plus belle...»

Igualmente se conhecem os rascunhos múltiplos de Flaubert, e com que dificuldades ele trabalhava.

ó Génio, corcel fogoso, em vão luta, ai dele! tu saltas, tu arrebata-lo para fora do mundo real, cujas portas quebras com teus pés de aço!

Edgard Poe não explicou, na *Filosofia da Composição*, a criação meditada, bem como dedutiva e mecânica, do seu *Corvo?* E Valéry explicou, indirectamente, pelo menos, nas notas do *Caderno B*, os processos muito lúcidos do seu próprio trabalho: «A ordem conduz ao sistemático, à exploração completa, ao uso mais extenso de todos os meios, à sua liberdade maior que todas as outras coisas realizadas. E, partindo da reprodução exacta de qualquer facto, atinge-se uma espécie de ginástica que compreende o «falso» e o «verdadeiro».

Esta fiscalização lúcida do trabalho de composição é, por conseguinte, um facto entre os maiores artistas e os mais «inspirados». Há, todavia, factos que, em boa verdade, se adaptariam ao tema do «demónio». Conhecem-se os desvarios parciais de Beethoven, meio alucinado. Sabe-se qual era, geralmente, a posição estranha de Bossuet durante o trabalho de criação lírica: a cabeça embrulhada e quentíssima, os pés mergulhados em água gelada. Numa entrevista célebre, o dramaturgo Francisco de Curel contou ao psicólogo Binet as alucinações auditivas coerentes graças às quais podia escrever, sob ditado, os diálogos das suas peças. Taine falou, de acordo com uma carta de Flaubert, da alucinação gustativa do romancista, depois de ter descrito o envenenamento de Ema Bovary: alucinação tão nítida e tão intensa que teria sentido na boca o gosto do arsénico e teria vomitado, por duas vezes, depois de jantar. Das narrativas de Gerardo de Nerval, em *Aurélia*, principalmente, é lícito deduzir que o genial fantasista viveu numa espécie de sonho constante, que mal distinguia da realidade. A extravagância das alucinações de que Hoffman sofreu é bem conhecida.



Está provado que a *Noite de Dezembro*, quando põe em cena, através de toda a vida do poeta, a aparição dolorosa do «órfão vestido de negro», nada mais faz que estender e dramatizar a visão do seu próprio «duplo», que um dia se realizou no espírito alucinado de Alfredo de Musset. E não será um facto análogo — se for autêntico — a audição em sonho, por Coleridge, de um longo poema, de que conseguiu, logo que acordou, escrever um fragmento? De todos estes factos, poder-se-ia concluir que a composição da obra provém directamente de uma espécie de auto-sugestão alucinatória — é o caso de Curel ou de Nerval, e talvez o de Flaubert — ou que dela provém indirectamente e por uma espécie de alucinação da memória — é o caso de Musset ou de Coleridge — ou que a invenção do artista é condicionada por um estado mórbido ou semimórbido habitual, que realiza ainda uma sugestão indirecta e como que uma «possessão» — é o caso de Bossuet, o de Beethoven, o de Hoffman, e talvez o trabalho de composição do próprio Flaubert, independentemente do episódio sintomático do envenenamento da sua heroína.

Os exemplos de criação fiscalizada, que opomos à tese da sugestão semi-inconsciente, não permitem, por conseguinte, negar a acção real dessa «inspiração», visto que muitos actos verificados de invenção artística são — acabamos de vê-lo — estranhos à composição voluntária. Alguns, entre os artistas que invocámos, oferecem igualmente sinais de criação subconsciente — como Hugo em Jersey, sob a influência dos «espíritos» e das mesas, ou Flaubert transubstanciado (não se afirmou, recentemente, que tal transposição era constante nele?) na personagem da sua Ema. Outros — como Edgar Poe — deram

provas de estado mórbido crónico. Sabe-se como Freud se esforçou, através da interpretação de um sonho, por tornar evidente em Leonardo a influência indefinida de auto-sugestão proveniente dos anos da infância.—Aliás, há, talvez, na negação intelectualista cujo valor total Valéry pôs em evidência, uma confusão entre esses dois momentos distintos: a constituição prévia de um estado «lírico», sem o qual não haveria inspiração autónoma, e a elaboração estilizada da obra em que esse estado se exprime. Os partidários da criação voluntária distinguiram imperfeitamente, eles próprios, esses dois momentos tão diversos, ao falarem de inspiração real e sem fiscalização no momento em que o poeta coordena as rimas e a estrofe. Deixemos provisòriamente de lado essa «inspiração» tão exterior, onde a questão é formular de maneira técnica o que existe já no pensamento do artista criador. Perguntemo-nos, de preferência, se a própria criação, no seu princípio, na disposição espiritual que a estabelece e na tensão necessária que lhe dá energia, não dependerá de uma inspiração no sentido próprio, verdadeiramente pessoal e não meditada, inconsciente.

### II — Papel da exercitação voluntária

A disposição espiritual, de que a obra irá emanar, não será produto, longe de ser dado primário da natureza do artista e origem absoluta? Produto de elaboração intencional, onde se reencontrará, por conseguinte, toda a lucidez do artista, todo o seu poder de fiscalização, toda a sua habilidade crítica, toda a sua possessão de si. Baudelaire insiste principalmente a propósito de Delacroix — mas, sem



dúvida, pensa em si mesmo, tanto quanto naquele — no papel do trabalho voluntário e contínuo, como factor da disposição. Mas erraríamos se víssemos no preceito de Baudelaire uma análise da própria disposição. Não há, na sua maneira de ver, senão uma condição adjuvante pela qual a natureza pessoal do artista, em que a exercitação voluntária nada pode, é exercitada, impulsionada, incitada a produzir. Nos *Paraísos artificiais*, referindo-se às experiências de Tomás de Quincey, atribui aos estupefacientes, ao cânhamo em particular, uma função análoga. É verdade que mostra desconfiança por esses excitantes que esgotam. Não será dizer que o trabalho voluntário é ele-próprio um *excitante* melhor, para a economia espiritual, que esses estupefacientes perigosos? E será indicar também, por conseguinte, que a sua acção é mais intelectual, sem dúvida, mas não radicalmente diferente da acção do café «lúcido» que Balzac utilizava regularmente. É indispensável que nos entendam. Não se trata de pôr em dúvida o papel salutar da exercitação reflectida e do trabalho firme, a necessidade de organização, mesmo difícil, das ideias e das impressões. É certo que a tenacidade de Balzac está no princípio do rendimento «enorme» do seu génio»; e o café não tinha outro fim senão o de servir de auxiliar à sua vontade laboriosa. Mas, tal como o café que bebia, a vontade que punha em acção, e que fortalecia com o café, não foi, de modo algum, o princípio real das suas impressões, da sua visão, da sua penetração das almas. Muito mais que a energia voluntária, a ilusão contínua que o fazia viver no mundo fictício das suas personagens foi a origem fecunda do universo que criou. Essa força natural, que pos-

suiu, de projectar assim o próprio sonho e de suscitar, como seres vivos, os heróis múltiplos que via agir, eis a disposição primária e constante sem a qual nenhuma exercitação e nenhum trabalho obstinado poderiam ter produzido a *Comédia Humana*. Assim, o exemplo deste artista, o mais voluntário entre os maiores, e o do mundo fictício de que está possesso, é particularmente favorável à tese, bem compreendida, da inspiração inconsciente.

De resto, há outros artistas, e dos maiores ainda, cuja obra se realizou em condições muito diferentes. Não pretendemos negar que Verlaine, principalmente no que respeita aos *Poemas Saturnais* e toda uma parte de *Sagesse*, se tenha esforçado por dar forma perfeita a seus versos. Mas trata-se daquele trabalho de estilização que, por agora, pusemos de lado. O que é impossível pretender é que esse grande poeta, à sua maneira, tão grande como Baudelaire, Balzac ou Edgar Poe, tenha jamais conhecido essa energia do querer e essa continuidade no trabalho que os caracterizaram. A desordem intelectual, de que Verlaine deu habitualmente provas, e que, de modo algum, atenuou a beleza da sua obra — muito pelo contrário —, mostra bem que a exercitação regular de um Poe ou de um Baudelaire não pode bastar para explicar as criações do espírito, mesmo porque não é indispensável. É sempre indispensável que levemos em conta o temperamento do artista e a acção decisiva que exerce na qualidade da obra. Neste ponto, que é exactamente a sede do princípio, termina a fiscalização metódica sobre a criação, mesmo quando subsista a lucidez do criador. Um Flaubert terá toda a consciência — como um Maine de Biran — dos altos e baixos que determinam ou



entravam, conforme os dias, a chegada das ideias, ou das imagens, ou dos modelos de frases, e a própria serenidade da composição. Reconhece que essa fecundidade essencial não provém do esforço laborioso, mas, exactamente, de um impulso interior insusceptível de fiscalização.

### III — Entusiasmo e alegria da criação

Essas observações dizem respeito à fase involuntária da criação artística, em que a consciência não desempenha papel eficiente. Mas há mais. Na outra fase, que se considera consciente e voluntária, em que se realiza a escolha entre as impressões e as fórmulas possíveis, em que o artista é plenamente senhor de si e da sua obra, não poderíamos abstrair desse outro impulso que o espírito não fiscaliza, o entusiasmo característico de alguns criadores. Está provado, por exemplo, quanto a Beethoven. Parece que o mesmo sucedeu quanto a Chopin. Do mesmo modo, os rugidos de Flaubert no seu gabinete de trabalho exprimem o arrebatamento de que surgiu a revelação de uma bela frase. Também Nietzsche compõe alegremente, trepando o caminho que vai da estância balnear até Eze, o prelúdio de *Zaratustra*. Lamartine dá testemunho desta espécie de embriaguez em vários comentários que explicam a génese das *Meditações*. Foi, verdadeiramente, em estado febril, que escreveu o trecho sobre o *Desespero*: «Certa noite, levantei-me, acendi a luz e escrevi esse gemido, ou antes, esse rugido da minha alma. Esse grito aliviou-me: voltei a adormecer». E ele próprio, fazendo desse estado espontâneo um verda-

deiro arrebatamento, indica a razão da fraqueza do poema seguinte. *A Providência no Homem*, refutação propositada, e feita por encomenda, do trecho blasfemo: «Esta meditação não vale a anterior. Eis a razão: a primeira é de inspiração, esta é de reflexão. O arrependimento terá, alguma vez, a energia da paixão?». É, exactamente, a inspiração encarnada na embriaguez, imanente no próprio trabalho pelo qual a obra se constitui. E é ainda Lamartine quem, em outra peça célebre, e que parece ter sido escrita num estado de embriaguez análoga e muito espontânea, formula directamente o papel inspirador do entusiasmo.

«Ainsi quand tu fonds sur mon âme,
Enthousiasme, aigle vainqueur,
Au bruit de tes ailes de flamme
Je frémis d'une sainte horreur;
Je me débats sous ta puissance,
Je fuis, je crains que ta présence
N'anéantisse un coeur mortel,
Comme un feu que la foudre allume,
Qui ne s'éteint plus, et consume
Le bûcher, le temple et l'autel» (¹).

Que haja nestas fórmulas, como em *Mazeppa*, um pouco de encenação, estamos de acordo; mas o conjunto dos testemunhos do artista, que nunca procurava iludir, exprime bem o sentimento de uma experiência real.

(¹) Assim, quando te fundes com a minha alma, ó entusiasmo, águia vitoriosa, ao ruído das tuas asas de chama, tremo de santo horror; luto contra o teu poder, fujo, receio que a tua presença aniquile o meu coração mortal, tal como o fogo aceso pelo raio, que nunca mais se extingue, e consença aniquile o meu coração mortal.



Que significa esse entusiasmo? Não é apenas a expressão afectiva de um êxito, como se apenas traduzisse, tardiamente, a obra concluída, sem em nada ter contribuído para a sua realização. Exprime, principalmente, a possibilidade do êxito; e é nisso que é imanente à própria constituição da obra. O que ele evidencia, no momento em que se nos depara, e «arrebata» quem o possui, é a existência, nesse momento, da disposição favorável à descoberta, do «estado de graça». Maneiras de ser e de agir que em nada dependem do método e da vontade crítica. Provêm, muito pelo contrário, do fundo inconsciente da natureza, da fase actual do temperamento, da tensão e da consistência do mundo espiritual que tais condições determinam no artista verdadeiramente «inspirado»; em resumo, desse *carácter* e dessa liberdade radical de que, aliás, reconhecemos a eficácia primária.

Entusiasmo, sem dúvida, mas que não é, forçosamente, estado de delírio. Certamente, pode ser doloroso, se exprimir, às vezes, no próprio triunfo da invenção a que conduz, os momentos de aridez relativa. Não será isso o que significam os versos acima citados?

Je me débats sous ta puissance,
Je fuis, je crains que ta présence
N'anéantisse un coeur mortel, (¹)

Tal é exactamente, em parte, o significado da luta romântica entre o inspirado e o «demónio» que o possui. E é exactamente isso que significa, no

(¹) Luto contra o teu poder, fujo, receio que a tua presença aniquile o meu coração mortal,

campo místico, a célebre passagem da *Imitação:* «Não devemos desesperar, nós, os enfermos e os pobres, se ora estamos em fervor, ora em indiferença, pois o espírito vem e vai a seu bel-prazer». E Verlaine, poeta imbuído de misticismo, não escreveu o que se segue?

> «J'ai répondu: Seigneur, vous avez dit mon âme.
> C'est vrai que je vous cherche et ne vous trouve pas.
> Mais vous aimer! Voyez comme je suis en bas,
> Vous dont l'amour toujours monte comme la flamme (¹).

O «inspirado»—quer se trate de misticismo religioso ou de criação artística — recua diante da possessão que o invade, como a Sibila resiste ao deus que a domina; e é por isso que o próprio ardor do entusiasmo contém uma espécie de humildade que se disfarça em frieza e desprendimento. O espírito crítico, que na composição prevê e faz notar os erros devidos à inconsciência relativa do arrebatamento, não derivará dessa desconfiança e dessa abstenção? E a fuga da alma ao que iria fecundá-la não pode deixar de ser dolorosa. Mas a secura que renuncia é apenas a máscara — tanto no artista, como no místico — do entusiasmo que provoca o impulso. Através da dor da indiferença, transparece a alegria da criação. Não será exactamente o que descobrimos nos desânimos de Flaubert, do mesmo modo que na Noite de Pascal, o receio de abandono e o triunfo da alegria?

(¹) Respondi: Senhor, vós revelastes a minha alma. É verdade que vos procuro e vos não encontro. Mas amar-vos! Vede como me humilho, Vós, cujo amor cresce sempre como a chama.



É que a alegria é bem característica da criação normal. É ela que testemunha, na consciência do criador, o estado real de fecundidade. Sem ela e sem o testemunho que dá sobre a riqueza original da obra, a serenidade e a certeza do trabalho crítico seriam impossíveis, pois é por eles que a obra toma forma e se elabora. E é aqui que melhor nos apercebemos do erro dos que reduzem ao puro trabalho crítico todo o segredo da invenção. Esquecem precisamente aquilo que estabelece esse trabalho e o «inspira» de verdade. O engano deriva, aliás, da confusão, que alguns fazem, entre a alegria de fazer e a falta de clarividência a respeito daquilo que se faz. Muito pelo contrário, a alegria do criador é compatível com a lucidez da apreciação, como o prova o exemplo de um Bossuet ou o de um Balzac. Se a alegria é contínua na sequência das criações, transforma-se nessa serenidade do artista soberano que reconhecemos num Goethe, ou num Leonardo e talvez (eis o que explicaria a sua insistência sobre a lucidez) num Valéry. Ela é, no criador, como que a própria prova do *dom.*

### IV— Exigência fundamental e mistério da invenção

Este *dom* é, evidentemente, de natureza psíquica e interior. A sua presença é toda racional, verdadeiramente natural; o fenómeno da inspiração é, pois, inteligível, como alguns o disseram, não mistério, mas como que milagre. E a tese romântica do acto de possessão é apenas o disfarce místico de actividade explicável.

Mas interviriam aqui as nossas análises do capítulo precedente. Ainda que a inspiração seja natu-

reza, há, todavia, um *mistério* nela, se opusermos ao mistério, como vários o fizeram, o mecanismo do raciocínio puro. Tal mecanismo não pode explicar o próprio acto da invenção. E é aí que o debate se torna arbitrário e sofisma entre os que defendem a realidade desse acto inovador e os que pretendem reduzi-lo à lógica de um reajustamento. Não há mistério pròpriamente dito nesse acto, senão no que respeita aos puros lógicos da crítica, pois estes permanecem fechados à compreensão central pela ausência da subtileza que — para usar a linguagem de Pascal — pertence apenas ao sentimento. O segredo da inspiração não reside nas construções mentais que um lógico manipula e exprime, mas exactamente na cenestesia dos criadores e nas suas ressonâncias espirituais. E eis o fundamento da pura originalidade individual que caracteriza — seja quais forem as afirmações da consciência pura e do pensamento — os artistas verdadeiros. É exactamente aí que representa o seu papel necessário o lirismo pessoal dos criadores, a vida interior singular que em cada um deles, e de forma incomparável, se amolda ela própria à sua maneira característica e como tal se contempla. Sem dúvida, é possível, segundo o método naturalista e racionalíssimo de Sainte-Beuve ou de Taine, determinar *famílias* de génios. De um artista ao outro, em cada género, reencontraríamos então, raiz comum de criações análogas, um mesmo apetite fundamental. Não será possível aproximarmos deste modo, em virtude da afinidade natural, um Edgar Poe, um Baudelaire, um Verlaine? Mas não abusemos desta redução à identidade. O apetite fundamental que considerámos comum e único, vai verificar-se essencialmente consoante a qualidade singularíssima de cada um desses grandes artistas e consoante a riqueza exclusiva que essa qualidade implica. O mistério real do génio e da inspiração reside precisamente, irredutível para os lógicos puros, nessa eclosão diversa de uma exigência fundamental. Porque isto — que é dom singular — não é explicável em termos universais.



Assim se esclarece, em parte, a alternativa que formulámos no capítulo inicial: misticismo ou intelectualismo. Não há misticismo implícito na reivindicação da natureza irredutível de cada génio e da inspiração que torna evidente essa natureza. Pelo menos, se considerarmos misticismo — como é conveniente fazê-lo — o recurso à intervenção de um mundo sobrenatural. Desprezámos a tese romântica, e a «possessão» dos arrebatamentos mais evidentes é, para nós, apenas auto-sugestão espiritual. Esse jogo lírico consigo mesmo, de que falámos, essa criação de um mundo interior pelo temperamento original, tudo isso permanece jogo puramente subjectivo. Até ao momento em que atingimos a raiz individual de cada criação, a obra é, por conseguinte, plenamente inteligível. Mas a individualidade da obra não é inteligível do mesmo modo, no sentido em que é, precisamente, criação e novidade, não resolúvel pelos lógicos em termos abstractos.

### V — Intenção dominante e suas expressões análogas

Admitindo, como fizemos, a inteligência integral da obra de arte até ao princípio irredutível da criação individual, pode parecer que reservávamos, para o momento inicial e decisivo em que vai emergir da

subconsciência, a eficiência real desse acto singular. Nesta espécie de vida embrionária e pré-natal em que se ajustam uns aos outros, sem modelo e por um método inteiramente espontâneo, os elementos informes do poema ou da melodia, nenhuma lógica elabora ainda ou encadeia mùtuamente com um elo indispensável, e que se impõe à evidência, os factores despercebidos de um produto racional. Eis, precisamente, o momento da inspiração original e pura, em que o sentimento vago do que se faz revela, sem o explicar (pois o facto é inexplicável e inexprimível), o jogo original e obscuro das afinidades interiores. Nada de estilização, agora, quando a forma se prepara para nascer e se desconhece a si mesma, pois é apenas disposição afectiva em que se afirma sòmente a fecundidade indefinida de uma intenção ambígua. Hora que não é de hesitação, se todos os possíveis que excita tiverem igualmente o seu papel nesta intensidade afectiva de uma expectativa espiritual; que não é ainda de decisão, se a escolha prematura entre os mil possíveis, diminuindo a tensão do espírito que se concentra, souber apenas reduzir-lhe o fervor e atenuar-lhe a força. A essa hora de rico envolvimento, em que a natureza não tem outra preocupação senão a de preparar-se para criar, sucedem as horas de desenvolvimento e crescimento, em que a luz, cada vez mais numerosa e nítida, indica os tacteios, assegura as correcções, restringe as fantasias, regula e modera a tentativa, encadeia os êxitos, determina e conclui a acção combinada e a forma do ser harmonioso. Uma lógica racional, fecunda pelo rigor e pela ciência que formula e realiza, impessoal e segura, pois assumiu o lugar do instinto primordial que tomava forma na incerteza do



desejo sem perspectiva, trabalha, doravante, em plena luz, constrói a obra de arte, sabendo o que faz e as forças de que dispõe, abstém-se, enfim, da invenção e do mistério que a invenção implicava, pois procura, dominando plenamente o seu método, a elaboração contínua de um pensamento concreto.

É um erro essa distinção das horas, das fases e dos métodos. Não se viu, pelas análises anteriores, que a força original e singular a que chamamos génio, se for liberdade radical e invenção absoluta, não tem lugar em parte alguma nem acção em momento algum, pois é imanente à sua obra e não se situa nos limites de um pressentimento vago? É, de um ao outro extremo da elaboração efectiva da obra de arte, que se encontra, sempre eficiente e indispensável, o acto singular e irredutível da criação. Não se pense que possa prejudicar, com a persistência contínua do seu papel, a inteligibilidade da obra cuja génese, se nela o espírito reconhece a sua marca, necessita ser explicável. Mesmo nas descobertas mais laboriosas e mais sábias da expressão mais estilizada, é ainda ele que está no princípio dessa justeza e dessa medida, pois foi absolutamente indispensável, por mais hábil que fosse o arranjo, que o artista *encontrasse*, à sua medida pessoal, a novidade incomparável da fórmula que julgou definitiva. Sem dúvida, no momento desse trabalho em plena luz, não poderá falar-se já da eclosão obscura das ideias, da súbita manifestação nocturna das harmonias, da formação, que a si mesma se ignora, de uma beleza desconhecida. É em plena consciência que o artista probo modela e aperfeiçoa a obra cujo sentido conhece, cuja harmonia compõe, cuja beleza avalia e afeiçoa. Mas que a confissão de clarividência que

constitui a mestria nos não cegue a respeito da qualidade daquilo que a estabelece. Embora o espírito, à luz dessa reflexão activa, veja nascer em si mesmo, enquanto trabalha e modela, a invenção que transforma o que realiza, não é essa reflexão e essa luz que dão origem, por combinação do que já existe, à novidade que surge e que fecunda. Mesmo consciente, no momento em que aparece, no espírito que a viu nascer e que a julga, toda a invenção, na qualidade de invenção, pois traz o que não existia, é, por conseguinte, originàriamente e radicalmente inconsciente. É que, sob o trabalho evidente da fiscalização e da crítica, sem o qual nenhuma harmonia e nenhuma forma se estabeleceriam, oculta-se e realiza-se outro labor, mais fundamental, aquele que suscita essa forma viável e essa harmonia real, fornecendo, ao gosto que fiscaliza e ao julgamento que modera, o poder de reconstituir e a ideia que lhes orienta o esforço.

Nenhum predomínio da análise, nenhuma possessão de si, nenhuma ciência do que pretende realizar, suprimirão alguma vez, na elaboração mais consciente da obra mais clara efectuada pelo mais esclarecido artista, a necessidade inata da invenção que nenhuma lógica pode constituir. Uma *intenção* substancial e de aspecto indistinto, que exprima o carácter singular e a natureza ímpar de cada génio, desenvolve-se livremente sob os aspectos sucessivos pelos quais a obra se esboça, se transforma, se enriquece e se perfaz. É ela que está, presente e agente, em cada uma das refundições operadas pelo artista, e que conhece o valor desse progresso. De cada vez, o seu acto é verdadeiramente *novo* e o progresso que ela determina é



exactamente o resultado de uma criação que a transforma. Com esta sequência de enformações, cada uma brotando da origem, constitui, gradualmente, o pensamento imanente da inteligibilidade integral que a reflexão crítica irá, finalmente, reconhecer na obra produzida e concluída. Mas, se pretendêssemos fazer sair, analìticamente, deste pensamento inteligível, a invenção que se desenvolve no decurso da obra, inverteríamos a relação e faltaríamos ao princípio, em virtude de não situarmos exactamente o acto e a eficiência.

A produção tão espontânea de lirismo interior, em que reconhecemos a própria fonte da inspiração, não se limita, pois, a um período preliminar e puramente subjectivo, que seria ainda estranho a todo o labor efectivo de criação. A vida interior e subconsciente, que é já obra de arte, embora não apresente as formas da estilização, e da qual emanará o trabalho de estilização, não é o simples prelúdio, concluído em determinado momento, da actividade doravante fecunda do músico ou do poeta. Evolui secretamente, à medida que a obra se transforma; e cada momento novo do seu ser é precisamente uma invenção sentimental que nada determina em rigor. Neste sentido, a vida inteira de um Beethoven ou de um Narval é como que o advento, original e novo em cada momento, de uma melodia sem notas ou de um poema sem fórmula. E esse advento indefinido, se exclui a identidade do sentimento e a imutabilidade de um estado de graça, é, entre todas as refundições da alma que evolui, não a sequência linear das expressões coordenadas de um tema distinto, mas nascimento diverso, em expressões muito análogas, de um tema até então ignorado. E é do mesmo

modo, por analogia indefinível que manifesta sob forma musical ou plástica a pura afinidade subjectiva, que estão ligados entre si, através de mil refundições propositadas, os momentos e os aspectos tão diversos da invenção estilizada. Nenhum encantamento dedutivo, mas antes, segundo os termos de uma lógica muito à maneira de Pascal, harmonia concreta de digressões imprevistas que se relacionam sempre com a intenção comum e dominante. É aqui, no sentido de Pascal, o reino do espírito de subtileza, a visão de cada «verdade» que reside singularmente em si mesma, o triunfo de uma ordem que é da criação e não do discurso, tão oposto a essa explicativa e que, impotente para alguma vez inovar, procede por redução e se propõe atingir a identidade pura. Neste campo das analogias interiores, que é o de toda a invenção real, encontramos o princípio — e como que a «regra», ainda no sentido de Pascal — não apenas da inspiração genial dos criadores, mas também do gosto verdadeiramente positivo — não o princípio cujo fim é criticar, mas, antes, o princípio essencial que tem por função compreender interiormente e cuja diversidade tão rica é da mesma qualidade da diversidade do génio.

### VI — Imagens eficientes e emoções imediatas

Não será que a invenção, situada nesta «ordem do coração» — mas não no irracional — se encontra assim plenamente *interiorizada*? Quer a encaremos no labor expresso e formulado do artista que se dá conta da sua obra, quer na história, muito subjectiva, do sentimento não expresso, que está subjacente a esse labor reflectido — trata-se sempre de inspiração



real e radical, de novidade que a análise não pode reduzir, inexplicável pelo puro mecanismo das ideias a que se referem os denunciadores das «coisas vagas» e do espírito «em profundidade». Nenhuma razão para separar, como realidade nítida e virtualidade confusa, essa criação estilizada de uma obra objectiva e essa criação informe de um sentimento subjectivo. Há apenas uma criação, e o estilo expresso da obra é como que a revelação, ao próprio artista, do estilo oculto da sua vida sentimental. O que aparece, tanto no mundo da expressão como no mundo do sentimento, é uma diversidade de imagens análogas, de que a própria analogia constitui a unidade. Mas este vocábulo *imagens* é talvez enganador, se evocar habitualmente formas sensíveis mais ou menos conscientes, que são coisas dadas ao espírito e que nenhuma actividade origina ou desenvolve. Temos, pois, necessidade de explicar o que entendemos por isso.

Os movimentos que produzimos, e que tem a sua essência totalmente física nos nossos próprios membros em que situamos o nosso esforço, correspondem a duas espécies de representações mentais: umas, são o prelúdio destes movimentos; as outras, traduzem-nos e prolongam-nos. Considerar essas representações diferentes, por natureza, dos movimentos que iniciam e continuam, seria esquecer que daquelas a estes, e inversamente, se desenvolve uma mesma intenção que, com todos os seus elementos, constitui uma só realidade. Que serão, pois, os movimentos dos nossos membros, senão o significado que contêm e o pensamento que realizam? O mesmo é dizer que aquela essência que considerávamos inteiramente física, e que a homogeneidade

daquela sequência integral é a de uma série de actos mentais. Não falemos já de *representações* anteriores e posteriores aos movimentos; digamos antes que *imagens* se sucedem e se determinam e que as podemos repartir em fases de qualidade diversa: uma, que é estabelecida pela sua fraqueza relativa, onde se desenha virtualmente a intensidade actual da seguinte, de que a última, por um revestimento novo de energia, tornará a planear a existência. Assim, os nossos movimentos são exactamente imagens, tal como as figurações que chamamos interiores e que têm por fim simbolizar no nosso espírito as realidades ausentes. Mas, tendo surgido umas após outras nesse desenrolar progressivo de uma intenção, as imagens aparecem espontâneamente, cada uma com a natureza e a função que lhe pertencem, nova no ser, quer pelo aparecimento, quer pela forma, verdadeira criação na história do meu corpo. Dir-se-á que é criação do meu esforço e da minha vontade? O meu esforço é apenas o aparecimento progressivo das imagens dispostas em séries pela intenção unitária; a intenção não é mais que o advento da série; o meu querer não pode limitar-se a essas outras imagens fracas e determinadas que não continham, num prelúdio totalmente virtual, a realidade intensa e actual das imagens presentes. Há pois imagens em que o ser é imanente ao seu aparecimento espontâneo, não já imagens-reflexos, mas, exactamente, *imagens eficientes*. O poder motor que age em nós pode dar-nos o exemplo do facto; sugere-no-lo por toda a parte a noção analógica, e estamos longe dessas «coisas dadas», de que falávamos atrás, «que nenhuma actividade interna origina ou desenvolve». Muito pelo contrário: não há série de imagens,



sejam embora infinitamente fracas e puramente internas, que, se apresentar um sentido e revelar uma intenção real, não consista em tais aparições espontâneas, cujo princípio está em si mesmas, numa sequência de verdadeiras criações.

Compreender-se-á agora o que pretendíamos dizer com a «diversidade infinita de imagens análogas, cuja analogia própria constitui a unidade». A invenção está por toda a parte, quer no corpo do artista que participa na produção da sua obra, quer no espírito do artista que cria a forma mental das coisas e a figura expressa dos seres, quer na própria — sonora, ou visual, ou sólida ao tacto — em que a obra se encarna, transformando-a. E por toda a parte — no corpo, no espírito e na matéria — é uma mesma intenção que se desenvolve e se realiza, inexistente, se a quisermos isolar e prender, real apenas nas analogias internas dessas imagens múltiplas, igualmente antónomas e eficientes, ligadas entre si pela intenção unitária que igualmente realizam. Imagens inerentes a essa criação solidária, os movimentos internos que se produzem no organismo vibrante do músico ou do poeta. Imagens semelhantes são os gestos que imitam, os gritos ou os sons que proferem, as palavras que articulam. Imagens muito comparáveis são os rostos, os aspectos das coisas e as cores que vêem e fixam, quer no recolhimento dos olhos fechados, quer na natureza que os seus olhos abertos contemplam. Imagens ainda, e que nascem do próprio esforço dos seus membros para se tornarem reais no metal, ou no mármore, ou na tela, são as cinzeladuras do artista que trabalha o cobre, as estatuetas do escultor, as harmonias do pintor. É em tudo isso que a invenção reside

e opera, inteligível pelo concerto dessas imagens, inexplicável na autonomia de cada uma delas. Nenhum motivo para o situarmos aqui ou ali, como na sua origem, pois a mão que desenha ou esculpe é radicalmente criadora, tanto como a visão interior em que as linhas aparecem.

Essas imagens nascem no artista, e é para ele a realidade própria da sua arte sentir-lhes assim o nascimento. É que elas se lhe oferecem do interior, sob o aspecto imediato e subjectivo do sentimento. Não que emanem, a título de efeitos e como estranhas em si mesmas à invenção, dessa vida afectiva onde se situaria a eficiência real e primária. O sentimento com o qual as relacionamos é exactamente a comprovação da sua realidade original. Imagens no contextura das coisas, elas são, na vida directa em que dão testemunho de si e que só o artista conhece, *emoções agentes e imediatas* que aparecem espontâneamente, cada uma com sua qualidade, cada uma com seu papel na obra integral. E é por esse aspecto subjectivo, onde a mesma liberdade se manifesta, que a invenção se encarna num ritmo de tensão e de repouso, impulso, que parece cego, em que a inspiração sibilina se libertaria do pensamento. Encaremo-la no seu todo, consideremos a obra no seu conjunto sob o aspecto subjectivo: ela exprime um sentimento fundamental idêntico à própria natureza de cada artista, diverso como essa natureza. E é, pois, a significação pessoal da sua arte que reencontramos aqui, o pensamento imanente da sua obra total, o sentido da inspiração. Esse pensamento afectivo, e que aparece no jogo rítmico da cenestesia, é o que já tínhamos reconhecido nos êxtases da alegria e no fervor do entusiasmo.

# CAPÍTULO VIII

## Génio e cultura

### I — Cultura e genialidade real

As análises precedentes mostram-nos dois caracteres do génio, aparentemente opostos, mas igualmente reais e necessários: por um lado, o génio, em todos os graus, provém do temperamento, do dom, neste sentido do instinto; por outro lado, intensão unitária e que se afirma em imagens análogas, nem por isso deixa de possuir lógica interna e coerência; é, por conseguinte, um verdadeiro *pensamento*, que se exprime, estilisticamente, por uma obra ou por uma acção. A oposição destes dois caracteres é, aliás, apenas aparente, se a coerência tem o seu princípio nessa analogia, e se a invenção, que se manifesta em cada uma daquelas imagens, não é, na sua autonomia múltipla, mais que a revelação diversa de uma mesma natureza primordial.

O pensamento do génio exprime-se, dizíamos, por uma obra. Será preferível dizer que se *realiza* por uma obra. Desse modo se põe em evidência quão inerente é à própria realidade do génio o modo de ser desse pensamento que a estilização confirma. Pretendemos falar do génio viável e indiscutível que apreendemos na eficiência do seu acto. Sem dúvida,

pode adivinhar-se, na ausência do acto e de qualquer estilização formal, o poder e o valor secretos de um génio latente. A genialidade de um homem, artista ou, então, possível herói, permanece sempre implícita, puramente virtual, apenas conjecturável. Pode ser que se ignore a si mesma e que, na sua ignorância, se atrofie. Às vezes, revela-se por um aspecto isolado, cujo isolamento a torna duvidosa. O que, de algum modo, lhe falta é a ocasião constante de se descobrir a si mesma, condição indispensável para que se desenvolva verdadeiramente e para que alcance a sua própria natureza. Donde provém tal malogro, se há neste caso, como em outros casos, um *dom* real, um poder inegável, um pensamento? Exactamente porque o génio é um pensamento e, por conseguinte, como qualquer pensamento, tem verdade interna. Para que essa verdade se estabeleça, para que saia da confusão sentimental, para que se institua com coerência, para que se torne viável, terão de impor-se determinadas condições, um dique à incoerência emocional, um esforço para perseverar nesse ser que se anuncia, e, em primeiro lugar, uma aspiração a esse ser que se *seria*, uma consciência nascente e fiel, por conseguinte, do dom que se possui, da riqueza escondida, do anúncio oculto. Visto que esta lógica interna é feita de digressões e de correspondências, é necessário para o seu advento um esforço mais estrito, a presença efectiva, em cada uma das emoções e das imagens que aparecem, da intenção única cuja realidade exige a sua conciliação. Uma preguiça interior, que der liberdade plena a cada uma dessas imagens e dessas emoções espontâneas, tornará estéril, com este abandono inconsciente, não a si, que ainda não



existe, mas esses mil átomos dum eu que permanece virtual, o dom que não queremos possuir, a riqueza que não queremos extrair, o anúncio que não queremos compreender. O génio que renuncia a si mesmo, porque se ignora, destrói, desse modo, a sua verdade possível e recusa-se a nascer.

Aliás, esta verdade do génio não é apenas interna. A obra, por que se afirma, afirma mais que a sua potência isolada. É relativa a todo um conjunto de obras, e ele próprio é relativo a todo um conjunto de espíritos criadores. Obras e espíritos análogos à obra e a ele próprio. Diferentes, por vezes, se tais divergências tiverem exactamente por fim despertar e alimentar o sentimento, que dormitava e se atrofiava, da originalidade própria e do dom incomparável. Análogos, as mais das vezes, e mesmo sempre, se por tais oposições fecundas as obras contrapostas exprimirem a mesma intenção comum, mais vasta que o pensamento próprio a cada uma delas, inerente a cada uma, segundo o seu modo característico. O dom incomparável não é adulterado por esta relação, visto que tal pensamento comum não existe em parte alguma, a não ser apenas na analogia das intenções singulares, e o poder dos génios hostis apenas se permuta de uns a outros pelo sentimento recíproco de uma reacção mútua. Reacção que se experimenta também, e como que a implicar diferença e incomunicabilidade inata, mesmo quando se harmonizam e as obras correspondem. Mas quão frutuosas, essa hostilidade atraente, que estimula e unifica, e essa afinidade inquietante, que põe em guarda e modifica! E quanto dizemos dos criadores e das obras, do meio genial, seria indispensável dizê-lo, com as necessárias modificações, a respeito

das antipatias e das simpatias da opinião, do público, do meio social considerado no seu todo. Que papel não representará ainda, neste caso, quer se trate de arte, de fervor religioso, de impulsos heróicos ou passionais, não só a opinião dos gostos hostis e irreconciliáveis, como a complacência dos gostos harmónicos, cúmplices até! — Em resumo, quer se fale de verdade interna, quer de verdade externa, não há genialidade real sem exercício, sem adaptação, sem *cultura*.

Aceitaremos tudo isto, e sem dificuldade, se se tratar do génio artístico. Onde encontrar o grande artista, isto é, o artista verdadeiro, a quem toda a cultura faltasse? Sabe-se que o aduaneiro Rousseau era professor de desenho; o que implica, não apenas, que apreendera a desenhar, mas que a execução e o modo de ser da sua obra, supostamente instintiva, o preocupava, que se dava conta do que sabia e podia fazer, que desenvolvia, por tentativas diversas e de ingenuidade consciente, um pensamento senhor de si. Marius André pôs bem em evidência o erro incluso no duplo sentimento que Lamartine e Barbey d'Aurevilly experimentaram em presença de Mistral: admiração intensa pelo seu poema, decepção perante esse letrado que *deveria* ter sido um pastor sem cultura, desconhecedor do seu génio. Muitas pessoas não cometerão erro semelhante a respeito de Verlaine, quando imaginam o teórico subtil do ímpar deixando ao acaso de inspiração incoerente o cuidado de organizar, fora de toda a fiscalização, o sentimento fluido dos *Romances sem palavras* ou os impulsos místicos de *Sagesse* e de *Amor?* Há nesse «fauno» uma verdade que ele mesmo aprendeu, e cuja lógica e expressão sàbiamente desenvolveu através da inconsistência lúcida das suas divagações e das suas manifestações súbitas mais infantis, a verdade do poder original da emoção e do verbo, de que tinha consciência, que sabia usar com medida, situando-a, sem errar, quer nos momentos da vida passional, quer na hora oportuna da poesia em devir.



Não insistamos na exactidão desses modos de ver no que respeita a ciência e a técnica; a necessidade de possessão de si mesmo e da sua própria ideia directriz, tal como de adaptação consciente ao pensamento do meio, é demasiado evidente neste domínio em que a objectividade faz lei. Até a estravagância inquieta de um Ampère possui regra interior e verdade imanente, cuja visão nunca se anula, e, se a adivinhação desse pensamento genial antecipa para o futuro a verdade de todos, reorganiza para o presente, com pleno conhecimento de causa, o pensamento da época.

A evidência parece menor no que respeita o génio religioso, ou até ainda o do heroísmo ou o da paixão. Não parecerá que, neste caso, a possessão de si e a consciência lúcida do que ele nos dá, do que sente, do que faz, serão, para esse inspirado, esse arrebatado, esse entusiasta, algo de menos necessário, ou mesmo obstáculo do poder que os possui e os faz agir? E a ciência do meio, tal como a da hora oportuna, não seria, neste caso, negação do impulso interior, da vocação absoluta? — É apenas aparência. O poder de criação ou de fervor religioso não dispensa, nos grandes inovadores, uma *sequência* na intenção, tal como no exercício e na ascese, ou mesmo na fundação de uma igreja e na organização de uma ordem. Também não dispensa, em quem a

possui, a lucidez de escrúpulo para com a sua própria verdade. Testemunham-no um Inácio de Loyola, uma Teresa de Jesus, um Francisco de Assis, um Lutero, um Pascal. — Quanto à paixão, se realmente for genial e forte, toma consciência e possessão de si, avalia-se nìtidamente a si mesma (embora de maneira ilusória), sobrepõe-se a si mesma a tudo e apesar de tudo, constrói-se cientemente e organiza-se comedidamente, não é (como parecia) puro instinto sem qualquer clarividência, ou pura inspiração sem regra própria, mas, exactamente, verdade para si e que se explica a si mesma, e que se julga a si mesma. De uma verdade, de uma lógica e clarividência assim, encontramos tipos característicos nos grandes apaixonados do Teatro de Racine: Hermíone, Nero, Roxana, Fedra, Atalia. Não foi esta verdade lúcida da paixão autêntica que Stendahl pôs em evidência na vida de Julião Sorel, tal como nos deu a respectiva fórmula no tratado *do Amor?* — Diremos que o herói espontâneo (pois não se trata do que finge o heroísmo) não age no momento escolhido e segundo a clareza de método, visto que está submetido às inspirações e à graça caprichosa da sua estrela, e despreza o cálculo e a ciência hábil das oportunidades? Essa é uma imagem romanesca do herói quimérico. O heroísmo «verdadeiro» não é incoerente, impulsivo ou rasgo de sorte. Possui constância, sabedoria interna, que avalia exactamente as circunstâncias oportunas, método que conhece e que criou, exercício através do qual se treina e se adapta, plena possessão de si mesmo. Equivale a dizer que o heroísmo, tal como a paixão ou o fervor religioso, é pensamento que se desenvolve de acordo com analogias emocionais, domínio do pensamento fiel a



si mesmo, poder de cálculo racional que harmoniza o meio e a vitalidade da acção, verdade coerente. — Se vier a faltar tal certeza lógica, tal *verdade* do coração, não haverá senão virtualidade heróica ou passional, atrofia da inspiração e do sentimento, defeito de realização de si mesmo e do seu carácter, morte ou deficiência do génio.

### II — Autocultura do génio

Já que a cultura necessária ao génio implica a verdade interna do pensamento que o constitui, devemos acreditar que a incoerência desse pensamento só poderia ser-lhe inculcada de maneira exterior. Como é que tal modo de ser do pensamento, que é a expressão desenvolvida da fórmula viva do artista ou do herói, poderia exprimir verdadeiramente aquela essência e provir da acção estranha? Mas a cultura pela qual ele se realiza, quaisquer que sejam os modos por que se forma, só terá sentido, em todos os casos, pela lógica pessoal que a sua fecundidade enriquece e assegura. Também neste caso se trata da ilusão dos encontros e da crítica da oportunidade. O que o génio do poeta ou do herói parece ir buscar, ao modelo que lhe cabe em sorte, ou ao exemplo que se lhe proporciona, é à sua própria exigência, ao poder de ser que o faz tal como ele é, que, realmente, deve a descoberta e como que a invenção. Não há imitação duradoura que provenha de um acaso de situação. Embora Racine guarde na memória os heróis de Corneille, quando escreve *Alexandre*, modifica já o modelo que a sua natureza não confessa; e adivinhamos no esboço, sob o disfarce do empréstimo, a sinceridade próxima das heroínas que

conservarão as suas características pessoais. Vejamos em Bolonha, uma frente à outra, as duas *Cecílias*, a primeira, do mestre, a segunda, do discípulo. Poderemos preferir a elegância simples de uma ou a mobilidade serena da outra, mas será impossível, ao mesmo tempo, negar que esse Rafael proveio daquele Perusino e que aquele Perusino mudou de natureza e de alma para se transformar nesse Rafael. Até mesmo quando a ocasião é evidentemente fecunda pela sua própria virtude e pela ligação decisiva ao modelo, como sucede na história das ciências, a independência da cultura agente ainda se testemunha pelo espírito de uma criação: se Pascal «deve a Desargues», como Descartes imediatamente compreendeu, é Desargues que teve de seguir (e não Descartes que podia escolher) exactamente porque é Pascal; e o que deve a Desargues, pois inventa por si mesmo o que Desargues não encontrou, é precisamente o que, antes de tudo, deveu a si mesmo. Em resumo, a cultura necessária ao génio é *autocultura*. O génio, pelo facto de ser originalidade individual, só pode realizar-se de modo autónomo.

Essa autonomia é tanto mais evidente para nós quanto a relatividade do génio, nas inúmeras gradações, se nos deparou claramente. A originalidade dos mais altos génios é apenas o *apogeu* da originalidade irredutível por que sempre se caracteriza a individualidade verdadeira. *Toda* a eclosão do indivíduo, se for autêntica e não (como sucede por artifício de cultura imposta) imitação fictícia e contra natureza de uma individualidade diferente, deve ser autónoma, e não de origem gregária, alcançada por manha ou por constrangimento. O que é mortal na individualidade sincera é o culto do *nível*, por



onde a natureza renuncia a si mesma para se modelar sobre o homem *médio;* mas é também a indiscreta religião do *homem superior*, por onde a originalidade renuncia a si mesma para se modelar sobre outrem que não ela. No fim do seu apostolado sem orgulho, Zaratustra exige dos discípulos que renunciem a ele para se tornarem eles próprios. Toda a pedagogia *real* (e não fictícia, como as nossas são no seu «idealismo» diverso) deve propor-se como regra única este desabrochamento sincero do indivíduo.

Se considerarmos, nos mais elevados planos desta hierarquia dos valores individuais, os homens em quem tal valor irredutível se afirma de maneira intensa, os génios reconhecidos por todos, o carácter inevitável da autonomia da cultura afirma-se de modo duplo: por uma repulsa provisória e por uma revolta efectiva. Repulsa do génio por uma cultura exterior, não adaptada ao que ele é; revolta do génio contra as disciplinas que pareciam sufocá-lo. Não que tal sufocação seja real, e que a revolta tardia liberte de repente o indivíduo em vias de desaparecer. O facto pode produzir-se desse modo; mas muitas vezes, as mais das vezes, talvez, a revolta existe desde começo, disfarçada sob aparência de submissão, manejada em segredo por uma concentração em si mesmo, determinada pela pressão. É Descartes, em La Flèche, submisso, como bom aluno, nas disciplinas de humanidades da época, estranho (ao que parece) tanto quanto os melhores dos seus condiscípulos, aos costumes do seu século, pois, tal como eles, entrega-se em excesso a essa conversação inútil com os espíritos dos tempos passados, recebendo com docilidade a filosofia provinda de S. Tomás, que ensina a falar com verosimilhança de todas as

coisas; mas muito diferente desses bons alunos ingénuos que se prepararam para ocupar os lugares a que os destinam, dando o justo valor não só às conversas antiquadas, mas também à verosimilhança inaceitável, só gostando, entre tudo quanto lhe ensinam, da Matemática, pela sua verdade inerente e não pela finalidade que lhe atribuem, informando-se, às ocultas, de todas as ciências curiosas; em suma, renunciando, no fundo de si mesmo, à docilidade que aparenta, e preludiando, sob a máscara da cultura recebida, a cultura autónoma que ele mesmo, livremente, criará em si. E o facto de isso suceder na idade escolar é apenas a imagem precoce do que sucederá de outro modo na idade em que o génio há-de manifestar-se de forma operante, às vezes a coberto de docilidade em face dos ensinamentos e rotinas daqueles que repele. E é também a imagem da libertação interior que irá praticar talvez durante toda a vida. Do mesmo modo, frequentemente, o homem põe de lado, uma vez passado o estado da escola coactiva, a própria máscara que adoptara, para se entregar às suas meditações; e o recôndito que para si reservou, silenciosamente, «no pequeno domínio da sua alma» deu-lhe forças para negar, doravante, essa cultura alheia, e para afirmar abertamente, pelo seu discurso do método pessoal e pelas criações originais que o método explica, a verdadeira cultura, conforme com a sua intenção singular e com a força única que é verdadeiramente a sua. — Ora isso não é mais, nos homens superiores e de génio poderoso, que a intensificação da maneira habitual e espontânea de agir e de se defender a si mesmo, maneira própria de qualquer individualidade irredutível que se compreende e se conhece. Muitas vezes até, mais



entre os homens de génio limitado que entre aqueles que nos dominam, a máscara da submissão levanta-se na época em que a escola exerce a sua acção severa. É a crítica juvenil dos costumes, dos princípios e das disciplinas que a tradição impõe. É, algumas vezes simbòlicamente e outras com violência, o estádio — tão habitual — da acusação aos «Bárbaros» (no sentido «barresiano» da palavra) e da «cultura do eu».

Mas, para que a revolta seja possível e, sobretudo, eficiente, e para que a cultura autónoma se realize, é indispensável que o génio se descubra primeiramente a si mesmo, e que se reconheça pelo que é, e que saiba, por si, as suas possibilidades. Em tudo isto, é grande — temos de confessá-lo — o papel da oportunidade, isto é, do acaso *exterior*. É o que se passa com Malebranche, que se descobre filósofo, com João-Jacques, que se descobre reformador social, com Constantino Guys, que se descobre desenhador e «pintor da vida moderna», com o próprio Renan, que se descobre historiador desligado de tudo quanto julgava acreditar. — Acaso perigoso, se for exterior, pois pode acontecer que se não dê por ele, e cuja contingência limita incomensuràvelmente a autonomia genial. A perspicácia de uma testemunha não poderá ao menos diminuir esse acaso, diferençando a natureza real e o dom verdadeiro? Não poderemos, através do método, organizar a distinção, pôr em evidência, segundo o método científico, o dom que se ignora e a vocação que se oculta? Não poderemos, por meios técnicos, fruto das pedagogias mais recentes, taylorizar a orientação profissional? — Desconfiemos, no que diz respeito a esta descoberta do dom genial, e tão singular, do método banal

do cientismo. Quem quiser, não definir o gosto, mas precisamente apercebê-lo, sabe — porque o sente — que só terá valor, em tal matéria, o espírito de agudeza. Ora, não será função do gosto distinguir a existência do dom genial? Implícito ainda, insuspeito para quem o possui, será, talvez, adivinhado por um educador bem dotado, mais ou menos análogo — e esta adivinhação comprova-o — a quem o descobre. Tal foi, pelo menos parcialmente, o caso de Artur Rimbaud e o papel reservado a George Izambard. Tal foi um dia — dia talvez decisivo — na evolução não crente de Renan, a palavra lúcida — e tão exacta — do abade Gottefrey. Geralmente, o dom revelar-se-á, de preferência, de modo espontâneo, graças à crítica activa que o génio institui acerca das suas próprias ilusões a respeito de si mesmo. Não será assim — e sem o querer, sob a acção das circunstâncias e dos insucessos — que cada um de nós descobre as suas possibilidades e o que é? Muito rara, é verdade, a exactidão e a agudeza de tal discernimento; frequente — entre os mais dotados — a ilusão nova que contém. Renan, após os anos da crítica e da história religiosas que constituíram o objecto da sua real vocação, não imagina, ao contar-nos a sua juventude, que estaria mais apto a fomentar o desenvolvimento das ciências naturais? — Descoberta de si mesmo pelo encontro de outrem perito em discernir, ou mesmo pelo encontro de uma oportunidade que nos obriga a criticar o juízo que a nosso respeito formulámos, esse acaso de aspecto duplo, que revela a natureza secreta, será verdadeiramente *exterior*? O facto é duvidoso quanto ao génio muito relativo do indivíduo medíocre. Quanto ao génio que é verdadeiramente poder, pode ser que realize sempre a oportunidade de se descobrir a si mesmo. Prova-o o acontecimento, se der testemunho das circunstâncias extraordinárias em que essa oportunidade nasceu. Nietzsche pode descobrir-se sob a máscara do filólogo, Pasteur sob a máscara do químico, Kant sob a máscara do professor tradicional, Descartes sob o abafador de uma educação meio escolástica, Proudhon sob o peso da condição social, Debussy, finalmente, sob o prémio de Roma. Quem sabe, aliás, se Malebranche não acabaria por encontrar-se, mesmo que se lhe não tivesse deparado, de maneira fortuita, o livro de Descartes? Quem pode dizer que o Napoleão estratega não acabaria sempre por nascer, tomando consciência do seu génio? A influência *exterior* — chamamos-lhe assim — que desperta uma vocação, age sempre — é indubitável — no próprio sentido para que essa vocação espontâneamente evolui. Apreende-a no ponto em que ela vai revelar-se. Ela confirma apenas a medida do poder *interior* do génio.



### III — Autodisciplina raciocinada

É, por conseguinte, verdade que a autocultura é decisiva. E é-o desde o começo. Vimo-la, até agora, sob a dupla forma de concentração em si mesma e de revolta, secreta ou, até, declarada. Mas, mesmo nesse retraimento, como é que se estabelece a afirmação de si mesmo? E quando se não trata já nem de constrangimento nem de libertação pessoal, de que modo é que o indivíduo genial desenvolve por si mesmo a sua própria natureza? Em resumo, que método consciente realizará a autocultura ao génio?

Que outro método seria eficiente, e verdadeiramente voluntário, excepto o da autodisciplina e da ascese? Para descrever tal prática da regra sem a qual não há eclosão real da genialidade, um Nietzsche está de acordo com um Proudhon. Quantas experiências não impõe a si mesmo o solitário Zaratustra, desde o dia em que vê cair o dansarino de corda sob os apupos da Vaca multicor e renuncia ao convívio da multidão, até à hora da «Meia-Noite profunda» em que se afirma a eternidade do «sim» e a alegria «mais profunda que a tristeza» do dansarino coroado de rosas, no círculo dos homens superiores. Dureza para consigo mesmo, tal é a regra indispensável ao advento soberano da Vontade de Poder. E é, por conseguinte, o domínio voluntário sobre os sentimentos espontâneos e as inspirações inconscientes o único que pode dar origem ao senhor dos valores, ao poeta, ao músico, ao que reina sobre a multidão e é o «Príncipe dos homens». Donde provirá o desprezo de Nietzsche por Rousseau, senão do abandono anárquico do autor das *Confissões* e da *Nova Heloísa* às «impurezas da Natureza»? E o seu desdém por George Sand, «a vaca de belo estilo», provém do mesmo ódio do asceta, que se conhece e sabe dominar-se, pela facilidade e inconsciência da produção natural. O que torna o homem superior é a lei pessoal pela qual ele governa voluntàriamente, e com toda a seriedade, a natureza inconsciente, denunciando a pura exibição do fantasista Séneca, esse «toureiro da virtude». Proudhon sente os mesmos ódios, as mesmas desconfianças, o mesmo desgosto pela paixão que «anda por si só», pela «natureza» que faz lei, pela facilidade de uma inspiração que «possuísse» aquele a



quem ela domina. Qual o motivo da crítica severa às mulheres de letras e homens femininos, senão porque umas e outros encarnam o reino do involuntário e do sentimento puro, a negação da regra e do *trabalho?* Chega até a maldizer o génio, encontrando-o apenas na efusão desregrada dos entusiasmos passionais. Uma Sand e um Lamartine não representarão a seus olhos, na ingenuidade do abandono, como que a antítese do herói ascético, do homem verdadeiramente superior? — É análogo o ensino de Baudelaire, quando, sob a forma irónica de «Conselhos aos jovens literatos», submete a inspiração à regra do trabalho e faz da poesia um ofício, desprezando desse modo toda a inacção romântica. E é a mesma lição que dá já sem ironia, quando explica o esforço contínuo de um Delacroix ou de um Edgar Poe. — Napoleão não é, não obstante o seu entusiasmo impulsivo, um instintivo ou um inconsciente, mas um estudioso e um obstinado. A admiração de Stendhal por Napoleão provém daí; e é a mesma disciplina, cheia de desprezo pelo abandono, que encontramos na sua obra e na vida do seu Julião Sorel. Não descobriremos o mesmo na obstinação de um Disraeli, ou na obstinação — muito diferente — de um Pasteur?

Sem dúvida, há naturezas geniais, muito elevadas ou mais acessíveis, cuja aparência é muito diversa da dos génios voluntários, se é verdade que o génio se confunde, nesses homens tão espontâneos, com a própria natureza. O facto é sensível, se considerarmos apenas a própria vida desses homens. É o abandono total aos instintos, a inacção pura, a preguiça, a ausência absoluta de disciplina, a desordem. Um Verlaine ignora a ascese, excepto talvez nos dias de

arrependimento, quando habitava à força no «melhor dos castelos». Quer fosse no «Francisco Primeiro», ou numa espelunca da rua de Saint-Jacques, ou mesmo em Broussais, poderemos dizer que a obra desse inconsciente provém de uma disciplina, que esse preguiçoso trabalha, que esse alcoólico impõe a si mesmo uma regra espiritual? E se Moréas mata o tempo na exibição quotidiana do «Vachette», como poderemos fazer desse gabarola, desse ocioso, desse noctívago, um disciplinado, senhor do seu esforço? — Aparência, esta desordem. Há «desleixo» na obra de Verlaine e aspectos informes, que provêm sem dúvida das horas de preguiça. Mas nem os absintos quotidianos, nem as paixões anormais, mataram o labor e o escrúpulo do artista genial que a sua obra autêntica revela. Há um asceta do verbo musical e do sentimento formulado neste boémio sem lei, uma disciplina do espírito por detrás do abandono desregrado deste sensual, cuja máxima é «consentir». O caso de Moréas é ainda mais nítido. Este noctívago trabalha a seu modo; mas os seus passeios em direcção a Montrouge são um labor contínuo, e cada dia da sua vida preguiçosa realiza metòdicamente uma parte do seu plano.

Será necessário mostrar quanto Hugo ou Valéry correspondem, um e outro, a este tipo de asceta espiritual? A teoria intransigente da obrigação desejada e da disciplina metódica, está sempre presente no exegeta de Leornardo, a tal ponto que acabará por mudar o génio mais radicalmente ainda que Proudhon, considerando-o trabalho que organizamos e disfarçamos, em vez de o denunciar como instinto anormal: «o génio é um hábito que alguns adquirem». Não já a «longa paciência» cuja fórmula é



conhecida, mas a «longa impaciência» dos que desenvolvem o discurso e que vêem na habilidade da «Santa Linguagem» a verdadeira «honra do homem». Esses são artistas, sem dúvida, e presos à disciplina do verbo. Mas com quão maior evidência descobriremos a obrigação voluntária nesses homens exclusivamente preocupados com o pensamento e a quem nunca poderá satisfazer o inconsciente sem lei, um Espinoza, acima de todos os outros, de quem a «reforma» espiritual exclui toda a fantasia do instinto! E, quando falarmos da acção religiosa e do reino do fervor eficiente, não será o instinto cego, mas a ascese mais reflectida e mais metódica, que corresponderá à intenção obstinada de um Inácio de Loyola. Certamente, não seremos nós a desconhecer, pois já a afirmámos há muito, contra a opinião dos intérpretes demasiado literais (1), a «inspiração» afectiva que constitui o valor religioso dos *Exercícios Espirituais*, e que Henri Bremond tão perfeitamente pôs em evidência; mas que tal inspiração tão espontânea é compatível com o carácter metódico e consciente da execução, daquilo que, em matéria de arte, chamamos estilização, será, ao que pensamos, o que se deparará sem dificuldade ao leitor deste estudo sobre o génio. A necessidade da cultura e da disciplina voluntária é a do desenvolvimento do pensamento primordial em que o génio consiste e que o método e a ascese supõem. O «hábito que alguns adquirem» não é o génio, quer dizer, a originalidade, mas o exercício do génio; ou antes, não há génio autêntico excepto o poder ori-

(1) V. 1.ª edição da obra do autor *La Priére* — Alcan, 1911, págs. 257-261.

ginal e espontâneo que é capaz de tal hábito. «Longa impaciência», talvez (e é precisamente o sinal desse poder inato), mas igualmente «paciência», como Valéry diz acerca da maturação dos frutos que o longo esforço da palmeira realiza. Vontade forte e tenaz, idêntica ao pensamento coerente, à «sequência» verdadeiramente racional, pela qual o génio viável edifica o seu ser. Encarada sob este aspecto, a genialidade é totalmente clássica por natureza, possessão raciocinada e justa apreciação de si mesma, inteligível no seu advento, inteligência firme da obra que constitui — mesmo quando a descobríssemos sob a forma heróica e passional, no reino do «entusiasmo puro».

### IV — Génio, expressão do grupo

Disciplina e ascese voluntárias e reflectidas, é impossível que essa cultura autónoma se reduza ao que nasce, por autogénese pura, naquele que ela desenvolve. Seria absurdo tal desprezo pelas influências estranhas, pois elas hão-de agir sempre e as ideias próprias estão impregnadas delas. Mais ainda: o que a autocultura racional exige é a aceitação crítica e investigação consciente dessas influências inevitáveis, não pelo que verdadeiramente têm de estranho, mas pelo que oferecem de *análogo* à genialidade que as adopta, ou melhor, as reconhece. Há poucos génios, sem dúvida, nos diferentes campos, que não derivem mais ou menos, de começo, da acção formativa de uma *escola*. Rafael, instruído pelo pai, é, sobretudo, aluno de Perusino. Newton tem os professores. Leibnitz é apenas autodidacta por acréscimo e Thomasius não é senão um dos mestres que



ele confessa. Racine, aluno indócil, nem por isso deixa de ser aluno de Port-Royal quanto às humanidades antigas, e não podemos separar a sua arte do grupo literário de que participa. Mozart é bem o aluno de seu pai e não inventa, sem modelos que tenham aceitação, o seu próprio estilo musical. Napoleão, instruído em Brienne, é indirectamente, pelos seus mestres e pelas suas leituras, aluno de Frederico. Miguel-Ângelo, o orgulhoso solitário, Descartes, o inovador desdenhoso, Beethoven, o criador espantoso, Hugo, o mago sem par, apenas encontraram vácuo e velharias sem interesse nos meios que foram, precisamente, o motivo do seu isolamento sublime. Até esses, entre os artistas geniais, cuja escola formativa se desconhece ou ainda não foi determinada, tiveram, sem dúvida alguma, mestres e um meio educador. Leornardo não caiu do céu, embora pouco saibamos da sua juventude, e o mesmo sucedeu com Delacroix. Utrillo parece ter aprendido muito com a mãe. No campo religioso, o místico *parte* da tradição, se a acrescentar ou mesmo se a deformar. Inácio de Loyola não deixa de ter ligações; e, se inventa o seu método (até que ponto?), não inventa de nenhum modo a sua doutrina, nem mesmo quanto de afectuoso existe na sua oração. Santa Teresa é bem a filha espiritual de Pedro de Alcântara, e S. João da Cruz pertence à mesma escola mística. A própria Senhora Guyon, tão suspeita de heresia, é de formação tradicional e ortodoxa, como bem o revela a narrativa que faz da sua infância. E, se alguns não pensam em gabar-se da tradição de que provêm, outros — como um Pascal — a ela se ligam expressamente. Se se tratasse das técnicas, a evidência seria perfeita, pois em tais matérias, como diz Gil-

berto Perier a respeito da geometria, «passa-se de uma coisa para outra». Mais ainda: nas ordens em que a inspiração parece tudo, bem como a exaltação do instinto, há também afinidades, mesmo reconhecidas, adopção, mesmo voluntária, de um modelo. O heroísmo tem a sua tradição, se tiver o seu estilo e as suas épocas. A paixão igualmente.

Aliás, a acção expressa, que acabámos de analisar, é apenas parcial. Para além da influência de escola e da formação directa propositada, há a formação social, que é *propositada* por sua vez, e consoante a inclinação especial de cada génio. É verdadeiramente neste sentido que todo o génio (deveríamos dizer, pensando na relatividade de princípio que reconhecemos, toda a individualidade real) exprime o *grupo*, ou melhor, os grupos mais ou menos próprios de que emana. Não, certamente, que consideremos o génio como que formado de todas as peças, ou por pressão, ou por persuasão — como se, nesta natureza que é a sua, o *aspecto grupo* fosse o único genial, e o resto heresia fantasista. Essa exege à maneira de Durkheim seria insustentável, pois não consideraria na acção do grupo social o que é essencial, a analogia de natureza e de intenção entre o pensamento do grupo e o pensamento do indivíduo. O génio exprime o seu meio social na própria medida em que nele se reencontra, ou, mesmo, se encontra; e é em razão desta analogia reconhecida e consciente que, em vez de se anular por meio desta influência, que dizemos estranha e que o não é, torna, assim, pelo contrário, mais acentuada a sua própria originalidade. Desse facto provêm muitos erros a respeito do génio — ou, se quisermos, da originalidade de determinado espírito cujos gostos são desconhecidos. É que, ficando no exterior e julgando de fora sem compreender a razão dos gostos pessoais, julgou-se que esse homem procurava nesse meio o que é banal e aparente, quando procurava e encontrava, afinal, apenas o que é invisível para qualquer outro que não ele. Vejamos os juízos que faziam de Marcel Proust, e do seu fraco pelo «mundo», alguns dos seus condiscípulos; e demo-nos conta, lendo, a tal propósito, as confidências de Luciano Daudet, do que a alta sociedade efectivamente significava para o génio de Marcel Proust. É possível, de resto, que tais grupos e tais meios permaneçam durante muito tempo despercebidos do génio — ou do homem superior — que os exprime sem saber, e que o acaso manifeste um dia, a seus olhos, essa influência ignorada. O acaso não faz então mais que descobrir-lhe a afinidade que determinava aquela influência; e o que ali procurava de si mesmo, sem o saber, revela-se-lhe como desejado por si, sem que o soubesse. Não será o que, através da ficção de Proust — sejam quais forem as reservas que ele próprio formulou a respeito das relações entre ele e as suas personagens — adivinhamos com toda a exactidão, por ocasião da guerra e dos sentimentos que a guerra descobre em Saint-Loup, a respeito do grupo que é a pátria? Se o génio exprime igualmente o grupo que é a *humanidade*, e em que sentido, só o estudo da impersonalidade que lhe pertence no-lo mostrará.

## CAPÍTULO IX

### Génio e técnica

#### I — Necessidade de uma técnica

O génio eficiente, o que passa à acção e se não contenta com uma disposição virtual, encarna-se no desenvolvimento dum pensamento efectivo. Esse pensamento é esforço de realização; é indispensável, por conseguinte, que se exprima por uma obra. A autocultura e a cultura assimilada, que supõe, têm a função de determinar literalmente os meios dessa realização de aparência exterior. Em todos os domínios, portanto, impõe-se a elaboração de um sistema coerente de processos, pelos quais há-de exprimir-se o pensamento que encarna o génio. Esse sistema constitui, em cada ordem, a *técnica* de cada obra. A habilidade do génio consiste no domínio seguro e no manejo dócil da técnica necessária. É justamente essa habilidade imanente àquilo que cria e regula que constitui o valor directo, e perceptível ao perito, quer da obra produzida, quer daquele que a cria. O gosto consiste em compreendê-la, tal como o génio consiste em exercê-la. E eis, precisamente, o que faz a verdade do gosto, bem como a realidade do génio. É por isso que existe bom e mau gosto,

segundo o aforisma de La Bruyère, e que se discutem gostos com toda a razão. É por isso, e apenas por isso, que o génio não permanece possibilidade utópica e anacrónica, sentimento falhado de poder irreal.

Não há dúvida nenhuma, neste caso, quanto ao génio artístico. Que haja na ordem musical uma técnica essencial, que é indispensável conhecer para produzir uma sinfonia ou um simples *lied*, ou mesmo para apreciar competentemente a melodia e a harmonia concertadas pelo músico, não é útil estabelecê-lo. Pretendeu-se que Ricardo Wagner ignorava esse método. Mas os que o pretenderam queriam precisamente diminuir assim o génio de Wagner; e era essa, parece, a intenção de Nietzsche. Mas parece também que nos enganámos no que diz respeito ao virtuosismo e à erudição de Wagner. Mesmo que tivéssemos razão em negar ao criador da *Tetralogia* e de *Parsifal* o conhecimento da habilidade dos músicos tradicionais, tal facto provaria simplesmente que a habilidade musical de Wagner lhe é própria, e que a sua técnica original provém da singularidade do seu génio. Que wagneriano competente poderia desconhecer a ciência efectiva dos processos de realização de que é testemunho a abertura, ininteligível aos profanos, dos *Mestres Cantores?* — A técnica da poesia passa, às vezes, por mais rudimentar, pois parece fácil submeter as palavras a uma medida, e a organização de uma estrofe, mesmo que seja complicada, como numa ode de Hugo, é fàcilmente compreensível. Este juízo só prova uma coisa: a incompetência habitual dos que julgam a poesia. Um grande artista do verso — um Valéry, entre outros — poderia desenvolver até ao



infinito as exigências da técnica do verso. Um detractor do verso regular, como Claudel, possui realmente a técnica do verso «irregular», de que faz uso. Os versos de quinze pés—ou mais—que vários simbolistas usaram frequentemente (Stuart Merril, por exemplo, ou mesmo Verhaeren) não são produzidos por capricho, mas compostos segundo uma lei interna. A rima é um pormenor. As analogias de consonâncias no interior do verso, e não já apenas no exterior, desempenham um papel, não só num Jules Romains ou num Chennevière, mas num Valéry ou num Mallarmé, até mesmo num Hugo, e muito mais num Racine. O gosto consiste, nesta ordem, em apreender com justeza as analogias verbais, mesmo que se reduzam ao efeito repetido de uma letra predominante, surda ou sonora. Poucas pessoas possuem habilidade para entender a arte fluída de Verlaine, pela simples razão de que a fluidez de Verlaine é «precisamente» uma arte. Se há ainda quem afirme o «génio» de Marcelina Desbordes-Valmore, é porque se engana a respeito da ordem em que convém situá-la, a da paixão, em que é técnica, e não a da arte dos versos, onde não é mais que uma simples bárbara. — Ninguém negará, aliás, o tecnicismo da pintura, da escultura ou da orquéstica. A melhor prova, neste último caso, é a inferioridade da dansa, tal como a organizam, de modo engenhoso, certas virtuosas da intenção, em quem o desejo de excelência não é gerador de habilidade plástica ou de compreensão musical. A reacção humorística de Toubet à simples ameaça de uma obra-prima «inspirada» de Isadora Duncan dá, talvez, testemunho da competência do humorista e da incompetência técnica da dansarina considerada genial. «Raspar-se» é, talvez, a

melhor fórmula do gosto, quando o sentimento puro se lembra de mobilizar um corpo incapaz de apreender a ciência do ritmo.

Não insistamos na técnica do matemático — «É preciso», dizia-me um deles, «tocar durante muito tempo a escala num piano intelectual», — na técnica indispensável à segurança do paleontólogo ou do arqueólogo, na técnica exacta que defende do arbitrário a ciência do linguista ou do grafólogo. Não insistamos, também, na técnica medicinal, industrial, ou, até, militar; é a habilidade científica e não a inspiração pura que, na prática real, faz o grande clínico. — Parecerá mais duvidosa a aplicação necessária de uma habilidade deste género na actividade geral da ordem religiosa, da ordem passional, da ordem heróica. Mais duvidosa, para quem não observar com atenção. Não haverá uma técnica determinável da persuasão (vejamos Inácio de Loyola ou Pascal), do rito, da organização sacerdotal? E não haverá, paralelamente, um estilo heróico ou passional que se pode reconhecer e formular? É exactamente uma técnica do herói que encontramos em Corneille ou Carlyle. Mais explícita em Stendhal uma verdadeira técnica das paixões do amor. Também, neste caso, o valor da obra — ou da acção — depende da habilidade da execução. Também, neste caso, há bom e mau gosto.

### II — Exegese intelectualista da técnica

Mesmo nas ordens onde, a princípio, parecia indeterminável — na paixão, por exemplo — a técnica de que tratamos, pelo facto de ser realização proveniente da habilidade, está sujeita à exactidão de um



cálculo. Voltemos a ler, em Stendhal, as páginas que se relacionam com as fases mensuráveis do amor-paixão e com o mecanismo exacto da cristalização do sentimento. E informemo-nos, nos *Exercícios Espirituais*, acerca dos processos bem definidos pelos quais se pode assegurar o manejo intencional da oração. Mas como poderemos negar à técnica do pintor a justeza do número, quer avalie as proporções das coisas, quer combine os valores coloridos na paleta? É exactamente, por outro motivo, o *número* do verso que está em causa nas apreciações técnicas do poeta, e a *medida* das impressões sonoras nas apreciações do músico. E é por isso que, assim determinado em cada um dos momentos, esse pensamento que se realiza é verdadeiramente ordenável por uma lógica, submetido a um sistema de regras. Não é apenas na técnica de laboratório que é justamente indispensável um formulário; e o encadeamento dos passos e das estações de Athikté é estrito, tal como os raciocínios por onde marcha, no meio de progressos e de paragens, o diagnóstico rigoroso do médico. A *arte*, em todos os domínios da invenção que relacionarmos com o génio, o *jogo* da inteligência, em cada um desses domínios e nos diversos graus daquela criação, consistirá, portanto, em possuir a ciência eficiente e o *exercício* habitual daquelas regras, em realizar, como virtuoso sempre atento, aquele cálculo das combinações exactas.

O exercício cuja aprendizagem o génio fez, a lógica de que se tornou um prático seguríssimo, o cálculo de que fez uso sem se enganar, tudo isso se exprime perfeitamente nos termos analíticos de Condillac. Que é a obra genial, do ponto de vista do *fazer*, senão o emprego incessante de uma língua

bem feita e bem sabida, o uso regular e exacto de um método rigoroso? Longe de desfigurar a obra racional com a imaginação confusa de um *desconhecido*, que seria indispensável descobrir por adivinhação sem que saibamos onde possa estar, convém, pondo de lado o imaginário, situar a *desconhecida*, em todas as ordens, como a situa o algebrista, e determiná-la completamente pelas suas relações distintas com o que conhecemos. O génio de um Corneille age da mesma maneira que o de um Newton. Toda a criação que o espírito realiza é uma equação que a inteligência resolve; o inventor sabe perfeitamente o que procura e em que direcção o há-de encontrar. — E podemos exprimir isso, de modo semelhante, nos termos heurísticos de Valéry. O espírito que inventa não trabalha na obscuridade de uma inspiração irracional. Se é fecundo, é porque estabeleceu, menos por esforço que por aptidão lógica, uma ciência completa de todas as relações concebíveis. Para além das relações que o pensamento vulgar descobre e que são exactamente as da realidade ou das construções inteligíveis por ela modeladas, vê nascer relações desacostumadas e verdadeiramente irreais, as mil relações do possível puro, que julgaremos, por vezes, quiméricas e monstruosas, mas que nem por isso deixam de ser conjecturáveis e inteligíveis. Não apenas as ficções do meta-geómetra, mas uma refundição total e indefinida, de acordo com todos os arranjos que comportem dos termos, de todos os seres da experiência, de todas as noções do entendimento, de todas as ficções já formadas e deformadas. Mais vastas, certamente, e menos previsíveis que os progressos analíticos à maneira de Condillac, são essas acções



universais de desembaraçar e de reaproximar. E dizer, como esse filósofo, que a imaginação não desempenha aí nenhum papel, e muito eficiente até, tal negação seria um erro. Muito pelo contrário: se o que chamamos real é apenas fragmento ínfimo dessa possibilidade imensa, é, pois, porque o *imaginário* é, na sua irrealidade essencial, o lugar por excelência da invenção e o domínio próprio das criações que dizemos geniais. Mas essas demolições e reconstruções, a que se liga assim o poder de imaginar, é preciso considerá-las radicalmente exactas e objecto indefectível de uma análise que as dispõe por ordem. Esse poder do imaginário é menos o criador infatigável das destruições e das misturas ilimitadas, que a própria expressão da ausência de limites e de obstáculos, em vista a uma análise integral. O que se chama génio não é outra coisa, definitivamente, senão o hábito absoluto de todas as combinações intelectuais no seu conjunto, hábito ilimitado, sob a vigilância mental. Assim se justifica esse cálculo sem erros, essa prática segura de regras inúmeras, essa técnica racional que se aperfeiçoa indefinidamente no decurso da sua obra. Sabemos sempre o que procuramos, quando nos tornámos incapazes de não procurar todas as coisas; e sabemos sempre onde encontrar o que procuramos, quando estendemos até ao infinito o horizonte da análise. Em suma, puro mecanismo perfeitamente explicável que o inventor compõe e o perito decompõe, eis o pensamento que a técnica formula. É por isso que será indispensável banir dessa obra—tanto em matéria de arte, como em matéria de indústria ou de ciência — todas as «coisas vagas» que supomos verbalmente para além daquele cálculo que se basta a

si mesmo. Não falemos já de *alma*, nem de *coração*, nem de *personalidade*. A obra do génio, coisa precisa e inteligível, sem nenhuma reserva, liga-se ao exercício racionalíssimo de um *saber* que organiza um mester.

### III — Técnica e inspiração

Não se trata de negar aquela *sabedoria* cuja realidade se impõe nos três domínios da arte, da ciência e da indústria. Valéry tem razão em escrever «A necessidade de expressão leva à técnica. A técnica leva à classificação, à ordem. A ordem leva ao sistemático, à exploração completa, ao uso mais extenso de todos os meios, à liberdade geral desses meios, maior que qualquer outra coisa realizada». E se fala, a este propósito, de «uma espécie de ginástica», é ainda com razão, significando, desse modo, que o artista, através da ciência perfeita dos meios que possui, domina a sua arte, ultrapassa pela consciência as ideias que surgem repentinamente, é capaz de escolher exactamente o que oferece valor e de ajustar as peças da sua obra, segundo as condições definitivas de harmonia perfeita. Esta ginástica «abrange o falso e o verdadeiro», permite, pois, efectuar, com conhecimento total, a realização da verdade, eliminando com toda a certeza o erro com que pode penetrar a génese. O artista que não alcançasse essa «liberdade geral» seria escravo das «oportunidades», das ideias parciais e que arriscam entrechocar-se, do acaso puro e da sorte caprichosa, que pode ser má sorte absoluta porque despercebida quando sobrevém. E é por isso que o escritor «que se fia no inconsciente», em vez de cultivar aquela



sabedoria libertadora, não «conta» apenas «com a patetice do seu leitor», mas abandona-se inteiramente à sua própria estupidez. Quem é que não vê que o facto é tão exacto quando se trata do sábio ou do engenheiro, e que um e outro, para assegurar o verdadeiro e o real, devem ultrapassar, por uma ginástica transcendente, as ocasiões ambíguas da verdade por acaso e do triunfo por sorte? Em suma, neste triplo domínio, não há génio eficiente senão pela liberdade absoluta de inteligência dominadora e profundamente consciente do poder inteligível de que dispõe.

Ora essa sabedoria, bem como essa liberdade de espírito, não é menos indispensável nos outros domínios em que o inconsciente parece decisivo e o sentimento parece absoluto, isto é, nas três ordens do fervor religioso, do heroísmo e da paixão. Os grandes místicos não serão — e testemunha-no um Loyola ou uma Teresa — conscientes dos seus métodos e organizadores com conhecimento de causa? A cultura do eu, quer dizer, da objectividade passional, é conscientemente metódica, como mostra perfeitamente a ascese de um Nietzsche ou a de um Barrès. Se a guerra revela ocasionalmente as virtualidades do heroísmo, — leiam-se, a este propósito, as anotações de Marcel Proust — regula-lhes metòdicamente a actualização consciente. Toda a obra genial, pois é técnica consciente e senhora de si, é, consequentemente, jogo da inteligência inteligível a si mesma. Portanto, e seja qual for a ordem em que se manifeste, será sempre formulável em princípios.

O génio é sabedoria e revela-se pelo exercício. Mas a organização metódica que constitui o exer-

cício, e que encarna a sabedoria, poderá, pois, evidenciar o domínio racional de um poder de realizar, constituir esse poder e reduzir-se simplesmente ao facto desse domínio? Muito pelo contrário: o erro intelectual não é afirmar que a obra genial é inteligível no seu advento e racional nos seus meios, mas sim considerar autónomos esses meios, considerar combinação esse advento, considerar formação do mister essa posse do mister, considerar essência do génio essa habilidade do génio. Consiste em dissociar a organização metódica da invenção real, reduzindo a segunda, que é criadora, à primeira, que é mecanismo criado. Não será esse o erro, denunciado por Henri Bremond, desses «asceticistas» (como lhes chama) que vêem apenas, na oração organizada por S. Inácio, os métodos pelos quais ele a regula, desprezando a afectividade inata — de modo nenhum metódica e formulável — que é o princípio e o fim desta mecanização dos actos? O ascetismo de um Barrès, se mecaniza os sentimentos do «Homem Livre», nem por isso deixa de provir, em Filipe ou em Simon, da exigência primária e absoluta desse eu que ele continua. O heroísmo, cuja actualização regulada a guerra prepara, não provém dessa regra que o assegura, mas da virtualidade não formulável do sentimento que se ignorava a si mesmo. Se o artista, bem como o sábio ou o engenheiro, não deve confiar na patetice da inconsciência, essa «ginástica» racional, que o salva de tal abandono, não é fonte das ideias felizes cuja vitalidade ela fiscaliza e formula. A inspiração, tal como a caracterizámos anteriormente, é constitutiva do pensamento genial que lhe é próprio. Se não é ainda fórmula exacta e racional da obra, pois provém da ciência dos meios, é já,



*segundo a sua maneira característica*, forma organizadora. É dela que provém o mecanismo *próprio* em que vai consistir singularmente a técnica incomparável de *cada* génio.

### IV — Carácter singular de qualquer técnica

Não pretendemos retroceder, com esta reivindicação, à hipótese de um instinto cego em que o génio tivesse o seu princípio e a sua essência. Não rejeitámos, nas análises precedentes, tudo quanto se assemelhava ainda à quimera romântica do demónio inspirador? Se o intelectualista puro localiza no mester o acto da inteligência, gostaríamos mais de reencontrar a inteligência, em seu acto radical, no próprio princípio do mester que organiza. Pois é exactamente um poder intelectual que deste modo descobrimos na inspiração donde emana cada obra genial, mas uma inteligência de *criador*, inerente à própria visão deste. *A técnica do génio modela-se, em cada caso, no que existe*, isto é, provém do poder de invenção e não o constitui.

Sem dúvida, a atribuição à técnica de uma qualidade verdadeiramente singular tornará impossível, em todas as ordens da invenção, o estabelecimento de regras universais. De tal maneira que cada inventor deverá inventar as regras que lhe convenham, e isso segundo o modo original do seu espírito. As regras formuláveis para todos, mesmo se a sua fórmula for rigorosa, nunca terão senão uma natureza muito vaga. Emanarão de teóricos desprovidos eles próprios de autoridade técnica, pois não são inventores; e a realidade da execução não se importará

nada com essas prescrições. Se acontecer o criador verdadeiro inquietar-se por executá-las, isso será pura preocupação da sua parte, efeito de cultura que continuou estranha, imposição heterónima, ao seu génio, de um preceito que não considera como seu. E o génio perderá o tempo a disfarçar o seu desprezo profundo pelas regras, persuadindo-se a si mesmo que as satisfez. Não será essa a aventura constante de Corneille nos seus *Prefácios*, que são apologias? Certamente um lógico puro lamentar-se-á desta disposição para a independência. Para ele, é indispensável que a invenção se produza, não segundo a qualidade sem par do inventor, mas segundo as leis universais do pensamento, as únicas que a tornarão inteligível para si. É porque importa não confundir o espírito linear do lógico com o espírito de delicadeza do artista; e, se falamos ùnicamente do artista, é porque ele simboliza, na verdade, todas as formas da criação genial, pois, aos olhos do intelectualista, a criação transforma-se num *jogo* mental. E não acusemos esta distinção de Pascal, como Valéry o fez, de inexactidão, de inexactidão grosseira. Porque, reivindicar, como ele fez, a fusão daqueles dois espíritos, um, geométrico, o outro, de subtileza, para o carácter do verdadeiro inventor de que Leonardo seria a imagem, é errar duplamente, a respeito de Pascal e a respeito de si mesmo. A sua união — e não a sua fusão — constitui a excelência — Pascal afirma-o por experiência própria — quer se trate de evidenciar superioridade nas coisas exteriores, quer nas do coração. E, quanto à infinita combinação dos possíveis que ilimitadamente pratica um imaginário Leonardo, visto que se efectua *num relance*, e que é esta a própria condição



desse uso das mil verdades, ela é, por conseguinte, diga o teórico o que disser, conforme com a tese pascalina que Valéry ataca.

Assim, dir-se-á, em certo sentido, *que não há regras*, se não houver — sob pena de absurdo que a invenção singularíssima manifesta — lógica universal da execução. A Urânia da *Escola de Mulheres* «não conhece as regras da arte», e Dorante «gostaria muito de saber» — combatendo o pedantismo de Lysidas — «se a grande regra de todas as regras não será a de agradar». Perigosa, é verdade, a máxima que enuncia: «Deixemo-nos levar de boa fé às coisas a que as entranhas nos impelem». Terá menos razão, com Urânia, «em considerar estranhos os requintes de certas pessoas a respeito das coisas que, pessoalmente, devemos sentir»? Perigo que o génio afasta, se for ele, *em cada uma das vezes*, que nos ensina a sentir. Porque o que é estranho são as regras universais dos pedantes, que são meditadas; não as regras singulares que o génio inventa, em cada uma das vezes, segundo a própria qualidade da criação que se produz e realiza. *É o modo de ser de cada artista* — e esse modo de ser é renovável — *que há-de organizar a técnica exacta da sua arte.* Levando em conta, bem entendido, toda a cultura assimilada pelo artista, a ciência dos sistemas por ele adquirida; mas dos sistemas recebidos (tal como o do pintor ou o do músico) faz um uso pessoal. — E estas observações não são apenas aplicáveis à técnica da música, da pintura ou da poesia, mas também à da ciência — menos «banal» do que os lógicos pensam — à da indústria, onde a *invenção* dos mecanismos é facto evidente. Aplicáveis, com toda a evidência, se a singularidade for totalmente sensível,

às técnicas do fervor religioso, da paixão, do heroísmo. Para utilizar de novo as palavras de Pascal, «cada verdade reside em si mesma».

Ou antes, é na inspiração de que ela provém que reside, neste caso, cada «verdade»; e não é o puro lógico quem poderá defini-la, ou mesmo entendê-la — embora se ufane de o fazer. Ela emana, por conseguinte — e eis o que convém entender — do temperamento e da natureza, do sentimento pessoal do *seu* criador genial. É neste caso que, segundo a indicação de Schopenhauer, a monografia é mais verdadeira que a história comum, pois leva em conta o génio singular. O crítico mais apaixonado pelas explicações redutoras e pelas leis universais, um Taine, entre todos, vê-se forçado a admiti-lo tàcitamente, e é exactamente este método monográfico que utiliza na sua *História da literatura inglesa* — quer se trate de Shakespeare, de Ben Jonson, de Swift, de Byron ou de Carlyle. Não será esse, aliás, sob a aparência de uma redução do génio pessoal ao mecanismo das combinações mentais, um método que Valéry emprega, ligado como está — quer na sua *Introdução*, quer no seu estudo recente sobre *Leonardo e os filósofos* — ao tipo singular que escolheu? E, quando se recusa — de modo estranho — a estudar o homem para explicar a obra, é ainda este método que acentua, concentrando assim na obra — isto é, no espírito em estado puro — toda a singularidade do inventor.

Invenção por cada um da sua própria técnica, confessá-lo-emos talvez. Mas que falar então da confissão dos que inventam conscientemente e que explicam a sua invenção? A exegese do *Corvo*, por Edgar Poe, seu autor, não testemunha o carácter



lógico — e linear — daquela «combinação»? Mas reparemos bem nessa exigência de um efeito intenso e original, nessa exigência radical de originalidade que se procura, desde o começo da exegese que pretende ser totalmente lógica; e não veremos senão a realidade de um determinismo interior, o determinismo da fórmula sentimental do génio de Edgar Poe. — Ora é isto, exactamente, que nos leva ao estudo do último problema — o problema *da impersonalidade do génio.*

## CAPÍTULO X

## Impersonalidade do génio

### I — Afirmação de si mesmo e aristocratismo

Este determinismo interior do sentimento pessoal, única explicação definitiva de *cada* técnica no que ela tem de singular, mostra perfeitamente — no que diz respeito, pelo menos, ao génio artístico — que é a sensibilidade própria de cada indivíduo genial que interessa fundamentalmente. Ora nós vimos, ao estudar o problema da inspiração, que esta forma representa de maneira típica *todas* as ordens de genialidade. O que está no princípio desta, em cada domínio, é — já o verificámos — o *temperamento,* no sentido completo da palavra. Chamar ao facto romantismo, lirismo, ou subjectivismo, pouco importa. A arte mais clássica — de um Racine, de um Molière ou de um Bossuet — refere-se, na realidade, ao mesmo princípio. O que, a este respeito, induz em erro, é a qualidade da cultura própria de cada grupo. Os três escritores que acabamos de nomear, têm, precisamente, uma cultura comum, a que lhes vem da sua formação escolar e do gosto da sua época; e é o que nos leva a considerá-los análogos. Mas, ao avaliá-los pelo *sentir,* e sem nenhum preconceito que os confunda, não será o que os singulariza que mais nos impressiona em cada um deles: o trágico imediato da paixão carnal num

Racine, o culto inspirado do homem natural num Molière, o sentido real da ordem absoluta num Bossuet? E estas denominações conservam ainda qualquer coisa de genérico que seria necessário individualizar, segundo a fórmula distintiva de cada um desses homens, referindo-se à realidade da sua vida e do seu carácter. E o que acabamos de pôr em evidência a respeito desses escritores seria igualmente válido para os pintores de uma mesma época — um Poussin, um Lorrain, um Le Sueur — ou, então, para os músicos — um Mozart, um Beethoven, um Schubert. Parece mesmo que essa verdade seria mais directamente evidente para os peritos de música ou de pintura. Quem não falaria de temperamento diferencial, a propósito de um Wagner e de um Offenbach, de um Rafael e de um Miguel Ângelo? — Certamente, há em todos os artistas (e em todas as ordens) um real desprendimento de si mesmos que os absorve na verdade do seu objecto. Eis o ponto que Schopenhauer soube perfeitamente descobrir, quando reconduzia a arte a uma contemplação pura e o sentimento do artista criador a uma intuição desprovida de subjectivismo. Mas, insistindo neste resultado e nesta atitude final, o filósofo negligenciou um problema essencial que um psicólogo não pode negligenciar, o da qualidade singularíssima dessa contemplação, da origem singularíssima e afectiva dessa intuição. — Sem dúvida, Marcel Proust, no *Temps retrouvé*, reaproxima-se da tese de Schopenhauer, quando se apercebe, no sentimento decisivo do artista, de uma espécie de contemplação pré-formada que se impõe a todo aquele que consideramos um criador, e que ele não inventa. Mas poderemos dizer que, para se lhe impor assim, essa



contemplação é verdadeiramente impessoal, quando o próprio Proust nos revela a sua génese segundo a fórmula do temperamento pessoal, o que lhe implica a subjectividade pura e radical?

Ora tudo isto, que é aplicável ao génio do artista, é-o também — e claramente — ao génio de ordem religiosa. Quem é que não quererá referir-se ao temperamento individual e irredutível de uma Santa Teresa, de um Lutero, ou de um S. Paulo? E quem é que não entende que, para bem compreender Jesus, seria indispensável uma caracterização da mesma espécie, uma história exacta do determinismo interior e afectivo que Jesus possuiu? Foi o que Renan tentou e não pode conseguir, o que Loisy esboçou e que teria, talvez, realizado, se possuísse, em maior grau, dons de psicólogo. — A análise é, também, nìtidamente aplicável ao génio passional ou ao génio do herói. Se houvesse igualmente, nestas duas ordens, verdade que contemplássemos e que a sua pré-formação impusesse a quem a contemplasse, quem poderia falar de impersonalidade, não obstante o absoluto do sentimento, quando se trata da paixão de uma Marcelina ou do heroísmo de Joana? — O génio dos próprios sábios, ou o dos técnicos da indústria, se é impessoal pelos seus fins, não o é pelo seu princípio, que é todo de paixão. Será necessário recordar uma controvérsia recentíssima, como a discussão a propósito das pesquisas de Glozel? E quem é que ignora as palavras de Nietzsche a respeito do «frio conhecimento», ou a sua prosopopeia «aos nobres Estóicos»? Ora esta última apreciação interessa ao génio que pretenderíamos que fosse o mais impessoal, o génio do filósofo. Que esta pretensão à impersonalidade é inexacta, disso se con-

vencerá um psicólogo, se lhe for fácil restabelecer a «filosofia de temperamento» de um Descartes ou de um Espinoza, de um Nietzsche ou de um Schopenhauer.

O génio é, pois, e sempre — conscientemente ou não — *afirmação de si mesmo.* E é por isso que, com intensidade diversa, segundo o seu grau e o seu poder, é — quer o pretenda e o saiba, quer o ignore — *aristocratismo.* Há sempre desprezo, e como que defesa de si mesmo, na excelência que o caracteriza, uma negação prática de outrem, na sua qualidade de «outro», quer dizer, desigual para quem o despreza, e impotente. Esta atitude pode ser disfarçada sob o aspecto de cortesia (a cortesia não será sempre condescendência?) — sob o aspecto de modéstia ou de bonomia (no fundo inconsciente, não será ela sempre insincera?) — sob o aspecto de timidez (no fundo, não será ela, sempre orgulho?). Pode transparecer sob o aspecto de ironia multiforme, manifestar-se sob o aspecto de orgulho, por sua vez diversíssimo (o de um Barrès ou o de Anúnzio). Revelar-se-á melhor ainda, se possível, sob o aspecto de simplicidade que se mostra tal como se sente, a de um Lachelier ou de um Bergson. Mais ou menos ingénua na sua própria expressão, segundo a educação recebida: por exemplo, em determinado artista que foi operário. Ridícula, a título de caricatura, quando provém de um não-valor orgulhoso e pedante, que se exibe como génio, patenteando a sua prosápia.

*Aristocrata,* neste sentido, não apenas o artista, mas o sábio (não guarda ele a sua «distância»?) — o filósofo (sobretudo o silencioso) — o técnico (que vê por toda a parte profanos) — o místico (solitário no seu retiro ou na sua humildade) — e o apóstolo religioso (na sua «missão») — o apaixonado (na sua «ignorância» absoluta de tudo quanto não é *a sua* paixão) — o herói (na afirmação prática do valor, único nesse instante, do *seu* acto). E esse aristocratismo é naturalmente autoritário, verdadeira *tirania.* Cada artista, mesmo se não tiver escola, apresenta-se como chefe de escola, afirmador absoluto do *seu* estilo. Todo o perito se apresenta como panegirista absoluto do seu *próprio* gosto. Todo o sábio genial é absoluto e dogmático; lembremo-nos da qualidade das discussões entre sábios e do tom das respostas às críticas formuladas. Todo o filósofo genial possui a verdade absoluta; estudemos o tom de Descartes e das suas respostas às *Objecções* de Gassendi, de Hobbes, de Bourdin ou de Caterus. O técnico genial — como, por exemplo, Bernardo Palissy — sacrifica todas as coisas e todas as pessoas ao absoluto da sua própria invenção. O apaixonado arruina tudo quanto serve de obstáculo à sua paixão, mesmo o objecto desta. O herói, seja qual for a sua espécie, *comanda* e domina. Quem considerará beneficência o despotismo dos heróis? E de que serviria insistir no despotismo do apóstolo — S. Paulo ou Savonarola —, do místico, logo que obtém autoridade, ou mesmo que a não tenha obtido? (Basta que ele afirme pelo seu sentimento — que é desprezo por tudo o mais — a unicidade do seu próprio estado).



### II — Inquietude do génio e refúgio no eterno

O génio seria, por conseguinte, afirmação de *si* e negação de outrem. Mas, no mundo do sentimento

imediato que é o seu mundo, mesmo quando parece mais realista — ciência, técnica e beneficência derivam, como vimos, do temperamento e da natureza pessoal —, poderemos dizer que o génio se afirma, ou deveremos dizer, pelo contrário, que se orienta infatigàvelmente para nós? Não há poema último e perfeito em que ele se possua e se contemple, mas fuga e perseguição de forma em forma, à maneira de Narciso. Não há verdade última e estável em que a *sua* própria ciência acabe e se espelhe. Não há êxtase ou criação religiosa — Francisco de Assis, por exemplo, no Monte Alverno — onde se perca, finalmente, o seu desejo. Não há profundeza passional que se determine em absoluto. Não há heroísmo que, um dia, se julgue igual a si.

Não será este o caso em que poderiam assumir significação plena, significação de criação infatigável e de espiritualidade progressiva e inesgotável, os velhos mitos cuja profundeza se revela? O que Narciso procura no espelho é, sem dúvida, ele próprio, na imagem fiel da sua beleza desconhecida. Mas, precisamente, a imagem que encontra não pode satisfazer o desejo que tem de conhecer-se, pois sente o seu poder fortíssimo que nenhum reflexo e nenhuma sombra podem conter e reter no seu poder inerte. E é por isso que, deixando fugir dos olhos a imitação mentirosa, procura no espelho, que o atrai, outra imagem mais fiel que a primeira. Mas o novo reflexo é tão mentiroso como aquele que vem substituir, e foge, por sua vez, ao olhar de Narciso. Aos olhos incrédulos e infatigáveis do investigador do absoluto, desfilam infinitamente os esboços vãos da imagem misteriosa, aquela que nunca assume figura e cuja virtualidade nostálgica destrói gradualmente esses



fantasmas ilusórios. E, sempre enamorado da beleza secreta cuja exigência sente, o menino Narciso procura, na profundidade do rio, a visão impossível da imagem verdadeira que não pode encontrar. Procura-a tão ansiosamente, que os seus olhos, inclinados sobre o espelho das águas, vão para além dos olhos que tentam o seu desejo e os seus lábios tocam a superfície do líquido, esforçando-se por conseguir beijar os outros lábios. E o espelho quebra-se ao beijo de Narciso, unindo pela morte, para além do possível, a beleza secreta e a imagem irreal.

O mito significa a inquietação essencial do génio, qualquer que seja o seu domínio, a impossibilidade de repouso na possessão tranquila do seu ser, a imagem inacessível de excelência desconhecida, a necessidade angustiante de sentimento mais rico e de exigência superior, a volúpia não formulável de apelo ao sofrimento, a vontade quimérica de possessão que se excede e se aniquila por excessiva, em suma, a exaltação mórbida e fatal de eterno incompleto. Há em toda a genialidade necessidade insatisfeita de criação ulterior, inquietação indefinida de realização, impossibilidade de fixação — Fausto, por exemplo, — e de contentamento. E nunca, neste esforço insaciável para o excessivo (cujas preversões e satanismos não são mais que a imagem destruída), falta de visão de *si*, do pensamento imanente em que a sua fórmula e a sua exigência se desenvolvem.

Ora, para esse desejo, mesmo no seu excesso, para essa impossibilidade de o génio sair do seu mundo pessoal e do seu lirismo interior e, ao mesmo tempo, de comprazer com eles e de neles se fixar, para essa necessidade que sente de *se encontrar tal como deseja ser* — nenhum remédio existe senão *o refúgio*

*na sua doença*, a aceitação da sua inquietude e da sua neurose que transforma, a fim de se acalmar, o disfarce, a sua miséria infinita, em entusiasmo da possessão que se ultrapassa e se transcende, a abolição ideal do tempo e da ruína, em suma, *o refúgio no eterno*. Por conseguinte, e sob todas as formas, a constituição — na renúncia a si, que nem sequer se formula, e que chega mesmo a não suspeitar da sua própria existência — do universo absoluto dos valores hipostasiados, da beleza, da verdade, do divino, do amor, do sacrifício. O entusiasmo criador, pensamento que organiza a obra e a acção singulares, transmuda-se assim, por análise de si, em *pensamento impessoal*. Desse modo, o génio penetra no reino imediato da essência que vale por si mesma — tal como Proust tão perfeitamente o indica —, sob as aparências que o tornam significativo a nossos olhos. Penetra por meio desse amor intelectualizado de que fala excelentemente Edgar Poe e que Platão e Espinoza formulam. Tão intelectualizado, que o génio que o sente ignora o seu próprio princípio e a sua inquietação secular. Considera, doravante, «realizado o insuficiente». É a impersonalidade genial do abandono perfeito, a serenidade olímpica de um Goethe.

Mas só um intelectualismo extremo, e que desconheça o princípio pessoal desse desejo e dessa transfiguração, aceitará desse modo a impersonalidade do génio. Transferirá, assim, para a ordem da verdade o que, *na sua qualidade de criação*, não pode ser senão jogo mental e puro lirismo interior. Iludir-se-á com «sublimação» pela qual o génio se lhe disfarça, esquecendo a sua própria inquietação. Se o génio fosse realmente impersonalizado, nada



mais criaria, pois o desejo abolir-se-lhe-ia numa espécie de nirvana intelectual. O que, a este respeito, engana o intelectualista, é o carácter intelectual da criação de uma obra pela qual o génio se manifesta, e a intelectualidade da admiração do perito. Mas erra-se a respeito das fontes da própria intelectualidade. O universal, que é abstracto, é resultado e não princípio; a razão real, que é invenção e imaginação, é individual no seu princípio e original, múltipla e fecunda, em virtude dessa originalidade. Teremos de voltar à analogia e às correspondências, a fim de reconduzir à sua medida pessoal essa pretensa impersonalidade.

FIM

# ÍNDICE

## CAPÍTULO I

### O enigma do génio


Págs.

I — Noção ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 7
II — O problema... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 13


## CAPÍTULO II

### O domínio do génio


I — Génio e Ciência ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 21
II — O génio artístico... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 24
III — O génio religioso... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 27
IV — Heroísmo e Génio ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 31
V — A equivalência do génio... ... ... ... ... ... ... ... 35
VI — Reintegração do génio na ciência e na técnica 39


## CAPÍTULO III

### Os graus do génio


I — A relatividade... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 45
II — O talento ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 50
III — A genialidade omnipresente ... ... ... ... ... ... 57
IV — A nossa genialidade ... ... ... ... ... ... ... ... ... 61
V — O perito e a admiração... ... ... ... ... ... ... ... 68
VI — O sentido da relatividade ... ... ... ... ... ... ... 76

## CAPÍTULO IV

### Fisiologia do génio

Págs.
I — O génio e a hereditariedade ... ... ... ... ... ... 77
II — A impregnação embrionária ... ... ... ... ... ... 83
III — Génio e Cenestesia ... ... ... ... ... ... ... ... ... 88
IV — Génio e Nevrose ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 98
V — Génio e Psicanálise ... ... ... ... ... ... ... ... ... 112

## CAPÍTULO V

### Génio e acaso

I — Os encontros ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 115
II — Os acasos ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 122
III — Utilização dos acasos ... ... ... ... ... ... ... ... 130
IV — Eliminação do génio e consciência pura ... ... 133
V — O acaso interior ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 135
VI — Acaso pessoal e génio irredutível... ... ... ... ... 143
VII — O problema da criação genial... ... ... ... ... ... 149

## CAPÍTULO VI

### O génio, poder de criação e de novidade

I — Génio, temperamento e carácter ... ... ... ... ... 151
II — O génio como liberdade radical ... ... ... ... ... 157
III — O génio e a criação orgânica ... ... ... ... ... ... 164
IV — Génio e instinto ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 173
V — O génio como manifestação primária ... ... ... 178
VI — O simbolismo primordial da vida interior e espiritual ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 181

## CAPÍTULO VII

### O problema da inspiração

I — A tese romântica... ... ... ... ... ... ... ... ... ... 185
II — Papel da exercitação voluntária ... ... ... ... ... 192



Págs.
III — Entusiasmo e alegria da criação ... ... ... ... ... 195
IV — Exigência fundamental e mistério de invenção 199
V — Intenção dominante e suas expressões análogas 201
VI — Imagens eficientes e emoções imediatas ... ... 206

## CAPÍTULO VIII

### Génio e Cultura

I — Cultura e genialidade real ... ... ... ... ... ... ... 211
II — Autocultura do génio ... ... ... ... ... ... ... ... 217
III — Autodisciplina raciocinada... ... ... ... ... ... ... 223
IV — Génio, expressão do grupo... ... ... ... ... ... ... 228

## CAPÍTULO IX

### Génio e Técnica

I — Necessidade de uma técnica ... ... ... ... ... ... 233
II — Exegese intelectualista da técnica ... ... ... ... 236
III — Técnica e inspiração... ... ... ... ... ... ... ... ... 240
IV — Carácter singular de qualquer técnica ... ... ... 243

## CAPÍTULO X

### Impersonalidade do génio

I — Afirmação de si mesmo e aristocratismo ... ... 249
II — Inquietude do génio no eterno ... ... ... ... ... 253